

Eötvös Loránd Tudományegyetem Bölcsészettudományi Kar

DOKTORI DISSZERTÁCIÓ

VANDLIK KATALIN

APULIAI VÖRÖSALAKOS KERÁMIA A BUDAPESTI SZÉPMŰVÉSZETI
MÚZEUMBAN. A KÉSŐI VÁZAKÉPEK IKONOGRÁFIAI ÉS ATTRIBÚCIÓS
LEHETŐSÉGEI

Történelemtudományok Doktori Iskola

Vezető: Dr. Székely Gábor DSc., egyetemi tanár

Régészeti Doktori Program

Vezető: Dr. Borhy László DSc., egyetemi tanár

A bizottság tagjai:

Elnök: Dr. Raczky Pál CSc., egyetemi tanár

Titkár: Dr. Kálnoki-Gyöngyössy Márton PhD., habilitált egyetemi docens

Tagok: Dr. Csornay Boldizsár PhD.

Dr. Borhy László DSc., egyetemi tanár

Dr. Kalla Gábor PhD., habilitált egyetemi docens

Hivatalosan felkért bírálók: Dr. Nagy Árpád Miklós CSc., Dr. Szabó Dániel PhD.

Témavezető: Dr. Szabó Miklós MHAS., professor emeritus

Budapest 2012

Köszönetnyilvánítás

Köszönettel tartozom az útmutatásért és tanácsokért Dr. Szilágyi János György professzornak, illetve témavezetőmnek, Dr. Szabó Miklós akadémikusnak, továbbá Dr. Nagy Árpád Miklósnak, az Antik Osztály vezetőjének, aki lehetővé tette számomra a Szépművészeti Múzeum apuliai vörösalakos vázáinak tanulmányozását. A Kat.1., 4., 5., 12., 25., 26. vázák fotóiért Mátyus Lászlónak mondok köszönetet.

A disszertáció elkészítéséhez nélkülözhetetlen kutatásokat a római École Française de Rome könyvtárában, illetve olaszországi vázagyűjteményekben a Magyar Állami Eötvös Ösztöndíj tette lehetővé.

Tartalomjegyzék

I. Bevezetés	2
II. Katalógus	13
III. A vázák funkciója	43
IV. Az attribúció és műhelylokalizáció lehetőségei	54
IV.1. A Kora Apuliai Egyszerű stílus képviselői	56
IV.2. Középső Apuliai műhelyek	69
IV.3. Késő Apuliai műhelyek	71
IV.3.1. A Dareios-festő és köre	74
A. Az Egyszerű stílus követői	76
B. Kisvázás csoportok	80
C. Fejvázás csoportok	85
IV.3.2. A Patera-festő és köre	92
IV.3.3. A Baltimore-festő és köre	97
V. Ikonográfia	102
V.1. Déméter és Persephoné Dél-Itáliában	102
V.2. Helyi elemek, egyéb hatások	108
V.3. Erős Dél-Itáliában	116
V.4. Orphikus elemek	121
VI. Konklúzió	128
Térkép	140
Rövidítések/Bibliográfia	141
Képek	164

I. Bevezetés

A budapesti Szépművészeti Múzeum Antik Gyűjteményében őrzött apuliai vörösalakos vázák túlnyomó része (harmincegy a harmincnégyből) ismeretlen lelőhelyről, ismeretlen leletkontextusból származik. A kontextus-nélküliség sajnos a legtöbb múzeum dél-itáliai vázagyűjteményére igaz, mivel ezek a vázák nagy arányban estek áldozatul a XVIII-XIX. századi növekvő műgyűjtési kedv következtében egyre terjedő illegális antik váza-kereskedelemnek és sírfosztogatásoknak. Ugyanakkor az ásatásból származó két váza és egy töredék sem az elsődleges készítési helyéről került elő, ugyanis a két rionerói váza (Kat. 10., 11.) egy vegyes fogadalmi leletanyag része,¹ a töredéket (Kat. 6.) pedig Szicíliában (Akrai) ásta ki Judica gróf a XIX. század elején.² A gróf által kiásott anyag elsősorban a róla elnevezett helyi múzeumba, illetve a palermói múzeumba került, a budapesti töredék azonban egy ideig egy nápolyi magángyűjteményben volt, majd 1843-ban Rómában mutatták be.³ A töredéket már itt Rómában vásárolta meg Haán Antal magyar festőművész valamikor 1855 körül, amikor apja halála után – folytatva annak gyűjtőtevékenységét – Olaszországba költözött a „magyarországi sivár viszonyok” elől, amit nem csak a politikai, hanem a nemzeti kulturális élet terén is tapasztalt.⁴ Mikor a hatvanas években a változásokban reménykedve hazatér, Békéscsabán telepszik le és gyűjteményét is hazahozatja. Kis idő elteltével azonban, amikor a vallás- és közoktatásügyi minisztérium azzal a javaslattal áll elő, hogy a Nemzeti Múzeum számára készítsen másolatokat Raffaello vatikáni freskóiról, ő örömmel fogadja el a megbízást. Az újabb kiköltözéshez viszont el kell adnia műkincseit, amelyeket végül az akkor megalakuló megyei múzeum számára vásároltak meg, köztük a Télegonost és Kirkét ábrázoló töredékekkel, amely 1950-ig meg is maradt a gyulai múzeum birtokában.⁵

A két Rionero környékéről előkerült apuliai vázát (Kat. 10. és 11.) Mátyus Izidor, az olaszországi magyar légió tüzér főhadnagya ásta ki katonáival 1861 októberében, apjának írt levele szerint. Az ásatás pontos helyszíne ismeretlen, Szilágyi J. Gy. az elérhető korabeli beszámolók alapján a Rionero in Vulture, a monticchiói erdőség, Ruvo del Monte és Lagopesole által határolt tíz-tizenkét kilométernyi területre helyezi az ásatás

¹ A rionerói magyar ásatás történetéről és a leletanyagról: Szilágyi 2002b.

² Szilágyi 1952, 116. Meg kell jegyezni azonban, hogy a legújabb kutatások fényében megkérdőjeleződött a töredék tarentumi eredete és gyártási helyként felmerült Metapontium is.

³ Szilágyi 1952, 116-117.

⁴ Zsilinszky 1890, 5-6.

⁵ Ibid., 7.

legvalószínűbb színterét.⁶ Mátyus a levélben felsorolja azt a harmincöt tárgyat, amelyet a levél kíséretében hazaküldött. A gyűjtemény darabjairól két rajz-sorozat is készült: az egyiket Nászay Miklós készítette 1921-ben, a másikat Mátyus Clotild, Mátyus Izidor testvérének lánya. A Szépművészeti Múzeumba az 1975-ös vásárláskor bekerült harmincegy tárgy közül nem mindegyik származik az ásatásból. A tárgyak azonosításánál problémát jelentett, hogy a Mátyus levelében szereplő jegyzék, valamint a két rajz-sorozat csak részben fedi egymást.⁷ Ugyanakkor biztosan azonosítható és az ásatásból származik az öt vörösalakos váza, köztük a két apuliai, amelyek a levélben megadott listán és a rajzokon is szerepelnek.

A vázák többsége a XX. század negyvenes-ötvenes éveiben került át a Szépművészeti Múzeum birtokába – miután törvénybe foglalták, hogy a Magyarországon kívül előkerült antik tárgyak a Szépművészeti Múzeum gyűjtőkörébe tartoznak – vidéki múzeumok (Gyula, Székesfehérvár, Nyíregyháza), illetve a budapesti Iparművészeti Múzeum, a Magyar Nemzeti Múzeum és a Budapesti Történeti Múzeum gyűjteményeiből. Nagy részük korábban neves műgyűjtők tulajdonát képezte; így például a gyulaiak a fentebb említett Haán Antal gyűjteményéből,⁸ az Iparművészeti Múzeumból átvettek többsége pedig a kémikus és mázkutató Wartha Vince gyűjteményéből származnak.⁹ Utóbbi gyűjteményének része volt korábban az a pseudo-panathénai amphora (Kat. 7.) is, amelynek mázát vizsgálva összevetette azt egy attikai feketealakos váza más típusú bevonatával antik és egyéb mázakról írt meghatározó tanulmányában.¹⁰ Szintén az Iparművészeti Múzeum anyagához tartozott eredetileg további két apuliai váza (a Kat. 24. lékythos-aryballos és a Kat. 29. patera), amely annak a közel hetven antik tárgyat számláló anyagnak a része, amelyet Pulszky Károly vásárolt a megalapítandó Iparművészeti Múzeum számára az 1873-as bécsi világkiállításon és amelyek korábban Emil von Sayn-Wittgenstein herceg gyűjteményében voltak.¹¹ A herceg a gyűjteményében lévő antik vázák többségét egy bizonyos Vincenzo Togliola nola gyűjtőtől vásárolta, akiről azonban további információ nem áll rendelkezésre.¹²

⁶ Szilágyi 2002b, 102.

⁷ A tárgyak azonosításáról: Szilágyi 2002b, 90-96.

⁸ A Haán-gyűjtemény lajstroma: Pulszky 1876-77, 172-188.

⁹ Szilágyi 1966.

¹⁰ Wartha 1892, 51-52, 10. ábra.

¹¹ A vásárlásról: Szilágyi 1988b, 63-68. Az említett két apuliai váza: 67, nos. 40-41.

¹² A Wittgenstein-gyűjteményről: Szilágyi 2001.

A XIX. század utolsó harmadában, amikor a tudományos érdeklődés is a dél-itáliai vázák felé fordult, eleinte azt kutatták, hogy hol született meg a helyi vörösalakos vázafestészet. Tarentum elsődlegességét először F. Lenormant mondta ki 1881-ben, bár már ő is hozzátette, hogy lehetségesnek tartja, hogy később, a Kr. e. IV. század második felétől Tarentumon kívül, például Ruvóban is létrejöhetnek műhelyek.¹³ A. Furtwängler a berlini múzeum katalógusában már földrajzi szempontból három területre osztja fel a dél-itáliai vázaprodukciót (Campania, Lukánia, Apulia).¹⁴ G. Patroni egy másik nézőpontot képvisel, amelyet majd V. Macchioro is elfogad és amely Tarentum helyett az indigén központokban, elsőként Ruvóban, majd egy későbbi fázisban Canosában feltételezi a gyártás színterét.¹⁵ Még ha Ruvo elsődlegességének hangoztatásában nem is volt igaza, az mindenképpen G. Patroni érdeme, hogy felismerte a paestumi kerámiagyártás önállóságát.¹⁶ A kutatás e korai időszak után elsősorban a stilisztikai tanulmányok irányába fordult, ezen belül is, amint azt E. Lippolis is hangsúlyozza, a korábbi műgyűjtési hullám érdeklődését felidézve, főleg az esztétikai szempontok domináltak, hanyagolva így a tömegprodukciónak vizsgálatát.¹⁷ Elismerve A. D. Trendall érdemeit, ami a dél-itáliai vázák teljességre törekvő *corpus*ának elkészítését illeti, E. Lippolis mégis fontosnak tartja hangsúlyozni, hogy ez a fajta egyirányú, stilisztikai kutatás túlzottan kiszakítja a tárgyakat az archeológiai, kulturális és társadalmi kontextusukból.¹⁸ Hozzá kell tenni, hogy E. Lippolis 1996-ban megfogalmazott és többé-kevésbé helytálló kritikája óta a kutatás éppen ezt az elmaradását igyekszik pótolni: említhetjük itt A. Hoffmann 2002-es munkáját, amelyben tarentumi vázák egy csoportját társadalmi és régészeti kontextusukban vizsgál vagy az École Française de Rome által 2000-ben szervezett Kerekasztal beszámolóit, amelyek 2005-ben jelentek meg nyomtatásban.¹⁹ Ez utóbbiban a szerzők mellett, hogy a dél-itáliai vázafestészethez kapcsolódó, évekre lebontott bibliográfiát és áttekintést adnak a téma kutatását illetően, hangoztatják a leletkontextus, a kulturális környezet és az ikonográfiai témák és sémák kutatásának fontosságát a műhelyprodukciók meghatározása terén. Ez különösen a korai fázist érintő kutatásokban mutat új irányokat, amelynek fő vonalait A. D. Trendall kifejezetten csak stilisztikai alapon határozta meg.

¹³ Lenormant 1881, 93-94.

¹⁴ Furtwängler 1885.

¹⁵ Patroni 1897, 132-134.; Macchioro 1911, 187-213.

¹⁶ Patroni 1897, 37-79.

¹⁷ Lippolis 1996a, 359.

¹⁸ Ibid.

¹⁹ Hoffmann 2002.; Bilan et perspectives.

A tágabb kontextus szempontjából szintén fontos a dél-itáliai vörösalakos vázafestészetben alkalmazott vázaformák fejlődésének, kialakulásának kutatása. A tarentumi specialitásnak számító vörösalakos rhytonok 1966-os feldolgozása H. Hoffmann nevéhez fűződik.²⁰ G. Schneider-Herrmann az apuliai vörösalakos paterákat feldolgozó munkájában két csoportot állapít meg a fülek alapján (lapos, illetve gombos fülű) és a vázaforma funkciói mellett kitér a rajtuk lévő ábrázolások elemzésére is, amelyek főleg az Aphrodité/Erös-körből merítik témájukat. A szerző szerint ez alátámasztja a forma eredetileg menyasszony-fürdőnél betöltött szerepét.²¹ Szintén az ő nevéhez fűződik a kizárólag a lukániai és apuliai keramikában előforduló vörösalakos nestoris és az elődjének számító indigén trozzella forma kialakulásának bemutatása és osztályozása.²² Az italiota lebes gamikosról írt tanulmányában H. Cassimatis a terminológiai és morfológiai vizsgálatok után összeveti a dél-itáliai és attikai szériát, amely alapján arra a következtetésre jut, hogy Dél-Itáliában más funkciót töltött be a váza, mint amit az attikai ikonográfia alapján feltételezni lehet, és köze lehetett a pubertás végét kísérő átmeneti rítusokhoz.²³

A budapesti vázák többsége (huszonnyolc darab) a Kr.e. IV. század harmadik, illetve utolsó negyedére datálható. A Gyűjtemény legtöbb darabja kis méretű váza, egy-két alakos ábrázolással. A néha hatalmas méreteket elérő voluta-kratérok, bonyolult, sokalakos Alvilágot és mitológiai témákat megjelenítő vázák hiányoznak a Gyűjteményből. A IV. század második felében egyre népszerűbb női fejes díszítés azonban a következőkben tárgyalt vázákat is jellemzi: a vázák felét díszíti legalább az egyik oldalon, köztük nyolc esetben mindkét oldalon női fej (Kat. 8., 19., 20., 27., 28., 29., 33., 34.). Az egy-két alakos jelenetek témái, szintén a korszakra jellemző módon, a női szférához köthetők: ezeken nőalak Erös (Kat. 2., 3., 9., 11., 21.) vagy ifjú (Kat. 13., 17.) kíséretében, két nőalak (Kat. 10.), nőalak egyedül (Kat. 7., 16., 18., 25., 26., 29.), illetve Erös egyedül (Kat. 22., 23., 25.) látható. Kettőnél több alakot megjelenítő ábrázolásról csupán két kratér esetében beszélhetünk: az egyiken bennszülött-ábrázolás, libációs jelenet (Kat. 1.), a másikon harcos búcsúztatása (Kat. 4.) látható. Valószínűleg a többalakos, mitológiai jelenetes ábrázolásokhoz lenne sorolható az a nagyobb méretű váza is, amelynek csupán egy oldaltörredéke maradt ránk Kirké és Télegonos részleges ábrázolásával (Kat. 6.).

²⁰ Hoffmann 1966.

²¹ Schneider-Herrmann 1977.

²² Schneider-Herrmann 1980.

²³ Cassimatis 1993.

Minthogy a vázák többsége a kései fázis terméke és reprezentatív mintát ad az időszakra jellemző, tömeggyártásból adódó zsánerjelenetekre, a szakkatalóguson túlmenően lehetővé válik a késő apuliai műhelyek produktumainak általánosabb ikonográfiai és attribúciós vizsgálata. Erre annál is inkább szükség van, mivel a kései vázák ilyen irányú tanulmányozása mellőzött területe a kutatásnak, pedig erre az új kutatási irányok és eredmények is módot adnak.²⁴ Egyre több váza leletkontextusa válik ugyanis ismertté az újabb – vagy újonnan feldolgozott – település és temető-ásatások következtében. Ezek az eredmények új felismerésekhez vezetnek, amelyek kiegészítik, illetve sok esetben megváltoztatják azt az óriási ismeretanyagot, amelynek alapjait A. D. Trendall tette le A. Cambitoglouval közösen írt monográfiájában.²⁵ A. D. Trendall számára azonban még elsősorban „csak” stilisztikai módszerek álltak rendelkezésre a műhelyek és vázafestő-kezek meghatározásánál. A vázafestő-kezek elkülönítéséhez tulajdonképpen J. D. Beazley módszerét alkalmazta, amit az utóbbi Morellitől vett át. Morelli a XIV-XV. századi itáliai festészetben igyekezett elkülöníteni a mester munkáit a tanítványokétól, illetve a másolatoktól. Módszerének lényege, hogy a művész „kézjegyt” a szinte automatikusan festett részletekben, az anatómia és a ruházat visszaadásában kereste.²⁶ J. D. Beazley ezt a rendszert adaptálta az attikai vörösalakos vázafestészetre, és ennek kritériumait, valamint az attribúció menetét korai cikkeiben részletesen le is írta.²⁷ J. D. Beazley egyébként a dél-itáliai vázafestészettel eleinte nemigen foglalkozott. Később, mivel nem értett egyet azzal, hogy a korai dél-itáliai és az attikai vázák összekeverhetőek lennének, beazonosított néhány, addig attikaiként számontartott dél-itáliai vázát (pl.: a Pisticci-, Kyklops- és Amykos-festők műhelyének vázáit).²⁸ A Sisyphus-festő névadó vázáját is ő azonosította és nevezte el utána a vázafestőt. A korai 1930-as évekre J. D. Beazley tulajdonképpen felvázolta a dél-itáliai vázafestészet kialakulásának és fejlődésének főbb vonalait: felismert két fő irányzatot, amelyekből az egyik a Sisyphus-festőtől vezet a Dareios-festő körének érett apuliai stílusához, míg a másik a Pisticci-Amykos-csoporttal kezdődik és a Dolon-, Kreusa-festőkkel folytatódik az érett lukániai stílusig.²⁹ Később már nem különösebben finomít ezen a rendszeren, a késő apuliai műhelyekkel pedig egyáltalán nem foglalkozott. A vázafestők jellemző stílusjegyeit A. D.

²⁴ Erről összefoglalóan ld.: Bilan et perspectives.

²⁵ RVAp I-II. és Suppl. I-II.

²⁶ Robertson 1976, 32.

²⁷ Ld. például: Beazley 1914.

²⁸ Trendall 1985, 32-33.

²⁹ Ibid., 34.

Trendall is az anatómia és a ruházat megfestésének részleteiben keresi. A dél-itáliai vázák esetében sokszor döntő szerep jut a vázák hátoldalán gyakran ábrázolt köpenyes ifjaknak is, hiszen ezek megrajzolását már rutinból végezték a vázafestők, így a megszokott mozdulatokból adódó azonosság általában megkönnyíti az attribúciót.³⁰ Ugyanakkor az attikai és az apuliai kerámiagyártás hagyománya sok mindenben különbözik; így például Apuliában nem követhetők olyan jól a generációk, mivel a műhelyek vándorolnak, ezért A. D. Trendall sokszor csak a kánont megteremtő mestert különíti el. Ráadásul az apuliai műhelyek között sokkal szorosabb a stílári kapcsolat, így nehezebb a vázafestő-kezeket elkülöníteni még a többi dél-itáliai vázafestő iskolához képest is, amelyek eleve jóval kevesebb vázát készítették és az egyéni vonások is világosabban meghatározhatóak.³¹

Az újabb, nagyobb látószögű vizsgálatok viszont átírhatják – legalábbis részben – A. D. Trendall stilisztikai alapokon nyugvó rendszerét, bár, amint azt D. Fontannaz is észrevette, még mindig nagy a kísértés arra, hogy pusztán az A. D. Trendall által el/felismert vázafestő-kezekre hagyatkozzunk újabban előkerült vázák attribúciójakor.³² A késői fázisba tartozó vázák esetében különösen nehézé válik a vázafestő-kezek elkülönítése, így ezeket A. D. Trendall sokszor csak nagy csoportokba sorolta. Jelen tanulmány keretei nem adnak módot arra, hogy a teljes kései produkció A. D. Trendall általi besorolását felülvizsgáljuk,³³ azt viszont mindenképp lehetővé teszik, hogy a Gyűjtemény kapcsán felmerülő vázafestők és csoportok helyzetét kritikai szempontok alapján áttekintsük és, ahol szükséges és lehetséges, a probléma megoldási lehetőségét is felvessük. Ami a téma magyarországi kutatását illeti, a dél-itáliai, ezen belül a minket érintő apuliai vázák egyetlen hazai kutatója, Szilágyi János György már a kezdetektől kiindulási pontként tekint A. D. Trendall rendszerére.³⁴ A magyarországi kutatástörténetről szólva tágabb értelemben ide tartozik még Láng Margit munkássága is, aki az antik női viselet tanulmányozása során külön figyelmet szentelt a dél-itáliai indigén, oszk, női ruha- és hajviseletnek.³⁵

³⁰ RVAp I., XLVII. A *himationos* ifjak fontosságát már J. D. Beazley is hangsúlyozta: Beazley 1914, 179.

³¹ RVAp I., XLVII.

³² Fontannaz 2005, 131.

³³ Ezt sajnos a legfrissebb publikációk nehézkes hozzáférhetősége, illetve néhány fontos dél-itáliai vázagyűjtemény látogathatóságának korlátozása (olaszországi tartózkodásomkor mind a nápolyi, mind a tarantói múzeum vázagyűjteménye zárva volt) is nehezíti.

³⁴ Ld. pl.: Szilágyi 1972.; de említhetnénk itt Szilágyi J. Gy. a dél-itáliai vázafestészet más területeit érintő cikkeit is, pl.: Szilágyi 1969.

³⁵ Láng 1915; Láng 1923-26.

Az ikonográfiai tanulmányok terén a kutatás a kezdetektől – G. Patronitól és V. Macchiorotól kezdve, M. Pensán, M. Schmidten, A. D. Trendallon keresztül H. R. W. Smithig³⁶ – többé-kevésbé egyetért azzal, hogy az apuliai produkciót a funeráris jelenetek, a dionysikus és orphikus témák, színház inspirálta ábrázolások jellemzik. Az utóbbi időszak kutatását pedig a mitológiai témák egy szélesebb spektrumú, a történelmi és kulturális közeget jobban érintő vizsgálata határozza meg.³⁷ Az ikonográfiai munkák többsége tehát túlnyomórészt a többalakos, mitológiai jelenetes ábrázolásokkal foglalkozik, kissé elhanyagolva a zsánerjelenetként megbélyegzett egy vagy két alakos kis méretű vázák vizsgálatát. Az első pillantásra egyszerűnek tűnő, Eróst, nőalakot, ifjút megjelenítő ábrázolások témájának meghatározása mégsem olyan nyilvánvaló. A díszítésüket ebből a témakörből merítő vázák nagy aránya nem csak a budapesti Gyűjtemény jellemzője; a nőüldözéses, ajándékozó, vagy csupán nőalakot vagy Eróst megjelenítő vázák a Kr.e. IV. század második felétől tömegesen készültek az apuliai műhelyekben. Az emiatt zsánerjelenettké váló ábrázolásokból sokszor nehéz visszakövetkeztetni a mögöttük rejlő eredeti gondolatkörré. Ezt az is megnehezíti, hogy egyrészt az alakok körül, illetve kezében lévő tárgyak gyakran több szinten is jelentéssel bírnak, mint például a koszorú, *taenia*, tükör, másrészt pedig, hogy a dionysosi, aphroditéi és orphikus körbe tartozó elemek (*thyrsos*, szőlő, *tympanon*, madár, virág, tojás, fáklya stb.) gyakran egymás mellett vannak jelen ugyanazon a vázán. Így tehát az egyes elképzelések szinte jellé tömörített szimbólumai között valamiféle kapcsolatot kell feltételeznünk. Mivel az ismert lelőhelyről származó vázák nagy része sírból kerül elő, érdemes megvizsgálni, hogy a ránézésre leginkább női szférához kötődő tematika mennyiben kapcsolódik a vázák funeráris használatához, illetve, hogy a különböző kultuszokhoz köthető szimbólumok milyen módon kapcsolódnak egymáshoz Dél-Itáliában. A korábbi elképzelések így vagy úgy, de házassági jelenetként értelmezték az Eróst, nőt, ifjút megjelenítő ábrázolásokat. G. Patroni szerint ezeknek a jeleneteknek a színhelye a túlvilág, pontosabban az *Élysion* és hangsúlyozza Erós sepulchrális karakterét.³⁸ H. R. W. Smith részben elfogadja a túlvilági (újra)egyesülésben való hit, az *eschatogamia* kifejeződését, kiegészítve azzal, hogy a dionysikus attribútumokkal, természeti környezetben ábrázolt alakok olyan *teleté* meglétére utalnak, amelynek

³⁶ Patroni 1897; Macchioro 1913; Pensa 1968; Schmidt – Trendall – Cambitoglou 1976; Smith 1976.

³⁷ Néhány példa: Pontrandolfo 1997; Mazzei 1999; Mugione 2000.

³⁸ Patroni 1897, 162, 165.

középpontjában Dionysos Titánok okozta szenvedéseinek felidézése állt.³⁹ G. Schneider-Herrmann ezzel szemben ezeket a jeleneteket a valós házassági rituálé különböző fázisainak véli, amelynek Erós-kultusz is része volt.⁴⁰

Az apuliai vázafestészetben alkalmazott motívumok, jelenetek nagy részével már a Kr.e. V. század végi attikai kerámiákon is találkozunk. A fő különbség úgy a mitológiai jelenetek, mint a szimbólumok terén a felhasználásban keresendő. Míg például a ládika vagy a tükör az attikai jeleneteken elsősorban a *mundus mulieris* eszköze, jelenlétük az apuliai vázákon nem ilyen egyértelmű; sokkal erőteljesebb túlvilági jeleggel bírnak. A mítosz megjelenítésének célja is más a két területen: az attikai vázákon a mítosz-ábrázolás önmagáért van, elmesél egy történetet, az apuliai jeleneteken elvesztik önállóságukat: a mítosz a halál és a gyász allegóriájává válik vagy egyéb célt szolgál.⁴¹ A Kr.e. V. század második felében az attikai kerámiára is jellemző az Aphrodité és Erós ciklus térhódítása, de itt elsősorban a női lét jeleneteihez kapcsolódva találkozunk velük, különösen a Meidias-festő és körének vázáin.⁴² Az attikai ábrázolások másik fontos szereplője Dionysos lesz, akit általában *symposion* résztvevőjeként vagy pihenés közben ábrázolnak, illetve az V. század végén-IV. század elején az eleusisi misztériumokhoz köthető jeleneteken is felbukkan, ami megerősíti alvilági aspektusát.⁴³ Az ebből az időszakból származó attikai vázaképeken gyakran együtt szerepel Démétérrel és Persephonével, H. Metzger szerint egyenesen helyettesíti Pluton/Hádést a felnőtt istent és Plutost a gyermek istent.⁴⁴ Ezzel együtt Dionysos valószínűleg nem volt hivatalosan része az eleusisi misztériumoknak, bár külön kultusza ott is létezett. Mindenesetre Dionysos egyre erősödő alvilági karakterét az is hangsúlyozza, hogy az ábrázolásokon attribútumai keverednek Pluton/Hádés attribútumaival.⁴⁵ Az apuliai vázákon Aphrodité és Dionysos nagyon ritkán jelenik meg személyesen, inkább csak szimbólumaikkal utalnak rájuk vagy valamilyen hozzájuk kötődő rituáléra. Erós IV. századi térhódítása az apuliai kerámiára még inkább jellemző, mint az attikaira, viszont itt egy sokkal femininebb Erósszal van dolgunk, aki nem csak (leendő) házastársak közötti mediátorként bukkan fel, hanem sokkal összetettebb szerepkörben: funeráris jeleneteken és rituáléhoz kapcsolódó vázaképeken is találkozunk

³⁹ Smith 1970, 74-79.

⁴⁰ Schneider-Herrmann 1970.

⁴¹ Giuliani 1999, 44-45.

⁴² Metzger 1951, 41.

⁴³ Ibid., 127 és 248.

⁴⁴ Ibid., 257.

⁴⁵ Ld. erről: Schauenburg 1953.

vele. A tematikát tekintve tehát a szereplők nagyjából ugyanazok, de apuliai megjelenítésüket mindig áthatja egy erőteljes funeráris jelleg, ami az attikai jelenetekből hiányzik. Szimbólumaik keveredése egymással és még egyéb szimbólumokkal pedig egy olyan kultusz jelenlétére utal Dél-Itáliában, amelyben helyi és görög elemek, eszmekörök keveredtek össze.

Nem csak az ábrázolt alakok, de a másodlagos, növényi díszítések is egy általánosabb „divathullám” elemei, amelyekkel Dél-Itáliától keletre a görög anyaországban és makedón területeken is találkozunk. Az Iliupersis-festőtől kezdődő, a Ganymédész- és Baltimore-festők voluta-kratérjainak nyakára különösen jellemző burjánzó növényi díszítés párhuzamait megtaláljuk korabeli kavicsmozaikokon Sikyonból,⁴⁶ Eretriából,⁴⁷ Olynthosból,⁴⁸ Verginából⁴⁹ és Pellából,⁵⁰ illetve Epidamnusból (Dyrrhachion);⁵¹ ez utóbbi esetben a voluta-kratérokhoz igen hasonlóan női fejet vesznek körbe növényi indák, virágok. A. D. Trendall nem tartja valószínűnek, hogy a görög mozaikok és az apuliai vázák közvetlen hatással lettek volna egymásra, inkább mindkettő a korabeli nagyfestészet új vívmányait tükrözi, amelynek a sikyoni festő, Pausias volt a fő képviselője, akit Plinius is mint a virágfestészet kifejlesztőjét említ.⁵² Az V. század utolsó harmadától kezdve az építészet is egyre több díszítő elemet alkalmazott, így a növényi díszek, különösen az *akanthus* ezen a területen is közkedvelt lett.

A makedón hatás valamivel később, a Kr.e. IV. század végén, de főleg a III. században, Apuliában, Tarentum környékén, a sírfestészetben is megjelenik: elterjednek a sírok falára festett felfüggesztett tárgyak, guirlandok, szalagok. A rengeteg guirland és szalag azonban inkább helyi elem: az indigén mentalitásra jellemző *horror vacui*-val magyarázható.⁵³ Ugyanakkor festett dekoráció és valós, felfüggesztett tárgy kapcsolata már korábban is megjelenik egy ugentói sírban, illetve Tarentumban és Etruriában is az V. században, míg a makedón példák IV. századiak (Langaza, Sedes, Derveni).⁵⁴ Mivel tehát a felfüggesztett tárgyak, guirlandok falra festése egyáltalán nem volt ismeretlen szokás Apuliában, talán helyesebb azt mondani, hogy a makedón hatás inkább ennek az

⁴⁶ Robertson 1967.

⁴⁷ Ducrey – Metzger – Reber 1993, 85-96.

⁴⁸ Robertson 1965; Robinson 1933, I. fejezet; Robinson 1934, 501-506, figs. 1-2.

⁴⁹ Andronikos 1964, 7, fig. 14.

⁵⁰ Petsas 1965, 41-56.

⁵¹ Rumpf 1953, 139, fig. 16.; újabban: Guimier-Sorbets 1993, 135-141.

⁵² RVAp I., 189.; PLIN., *nat.* 35, 123-5.

⁵³ Rouveret 1975, 625.

⁵⁴ Ibid., 609-610.

általánosabb elterjedésében, közkedvelté tételében, illetve néhány növényi és ornamentális elem átvételében érzékelhető. Maga az a tény, hogy a sírok falát egyáltalán festik, és sokszor maga a stílus is (pl. Ruvo, Canosa), valószínűleg Etruria felől érkezett.⁵⁵ A hellénisztikus sírok (pl.: Canosa, Lagrasta I. és II.) alaprajzának komplexitása, monumentalitása, az architektonikus elemek (Arpi) viszont már sokkal valósabb makedón hatást tükröznek.⁵⁶ A már említett ugentói sír tetejét alkotó egyik kőlapon kakas-ábrázolás látható. A motívummal hasonlóan funeráris környezetben Etruriában találkozunk, illetve chthonikus istenségeknek szánt áldozatként lakón területeken.⁵⁷ Szemben álló kakasokra további példákat locri pinaxokon és Kr.e. VI. század végi attikai kerámiákon, valamint ez utóbbit utánzó feketealakos trozzellákon látunk. A trozzella, illetve a vörösalakos nestoris forma úgy tűnik, amúgy is fontos szerepet játszott az attikai ikonográfia átadásában.⁵⁸ A különböző hatások áttekintését végül a nehezen dokumentálható boiót-apuliai kapcsolat egy lehetséges nyomával fejezzük be, amelyet éppen egy kakasviadal-ábrázolás szolgáltatott. A canosai műhelyben készített apuliai kantharosok formai előzményeként már felmerült a boiót kantharos-forma lehetősége, de a közvetett bizonyítékot a kapcsolatra egy etruszk tükör szolgáltatta, amely szinte lemásolt egy boiót vázaképet Erós, *loutér* és kakasviadal ábrázolással. Az előkép azonban jól láthatóan apuliai közvetítéssel jutott el Etruriába.⁵⁹ Ugyanakkor apuliai vázakat nem nagyon találni etruszk területen. Ennek ellenére azonban valamiféle kulturális kapcsolat létezhetett a két térség között, hiszen az adott időszakban az apuliai vázák mellett az etruszk falfestmények jelentik a másik olyan jelentős emlékcsoportot, amelyre a funeráris rítusok és túlvilági jelenetek predominanciája jellemző. M. Pensa lényeges különbséget lát azonban abban, hogy az etruszk falfestményeken a hangsúly a lélek sorsára irányul, különösen a két világ közötti átlépés pillanatára, míg az apuliai vázák a Hádés szerinte statikusan, a halottak tartózkodási helyeként van megjelenítve.⁶⁰ Ez azonban nem teljesen fedi a valóságot, hiszen – amint azt a továbbiakban majd látni fogjuk – az apuliai vázaképek a lehetséges bűnhődés vagy boldogság színtereként ábrázolják a túlvilágot, tehát a lélek sorsa nagyon is központi helyet foglal el ilyen témájú jeleneteiken, bár a kifejezés nyelve kétségtelenül különbözik a két területen, de végülis a hordozó felület is más (fal, illetve váza) méretében és jellegében is.

⁵⁵ Tiné Bertocchi 1964, 40.

⁵⁶ Mazzei – Lippolis 1984, 190.; Tiné Bertocchi 1964, 22.

⁵⁷ Rouveret 1976, 934-935.

⁵⁸ Rouveret 1976, 934.; Todisco 1997, 135.

⁵⁹ Szilágyi 1972, 18-23, figs. 10-12.

⁶⁰ Pensa 1977, 76.

A vázákra jellemző túlvilág-ábrázolásokkal egyáltalán nem találkozunk az itteni sírok falain és a lakoma jelenetek sem jellemzőek az apuliai funeráris falfestményekre. Alapvetően a figurális jelenetek ritkák Apuliában, a falfestményeken inkább az architektonikus, a növényi és a különböző ornamentális elemek (fegyverek, vázák, keresztfáklya, hangszer) dominálnak. A kevés figurális festményen – amelyek főleg Dauniából (Arpi, Canosa, Salapia) származnak, de egy kevés van peucetus és messapus területen is – inkább csata-jelenetet, lovas-harcos ábrázolásokat, Hermés Psychopompos, táncosok, zenészek, állatalakok ábrázolásait láthatjuk.⁶¹

⁶¹ Az Apuliára jellemző ábrázolás-típusokról összefoglalóan: Steingräber 2008.

II. Katalógus

Oszlop-kratérok

1. Lelt. sz.: 57.5.A. Géber Antal gyűjteményéből. M.: 46,6 cm; szájátm. (füllapokkal): 41,2 cm. (1a-b. kép).

Irod.: Oroszlán – Dobrovits 1947, 49, XXII. sz.; Szilágyi – Castiglione 1955, 37, XXIV,2; Szilágyi 1981, 23, no. 15/g; RVAp I, 251, no. 208, pl. 83,3; Szilágyi 1988a, 64, 60. k.; Friehtinghaus 1995, 122-123, Kat. Gb.3, Taf. 26,2; Szilágyi 2002a, 97, 70. k.

Vöröses színű agyag, rozsdavörös bevonás. A talp feketemázás, alul-fölül kihagyott sávval. Belül csak a nyak mázas.

Az edénytestet ketté osztó törés, valamint a B oldalon a képmezőből kitört darab megragasztva.

Magas, echinus-alakú talpon ívelt oldalú test, amely kis vállba megy át. A váll vékony gyűrűvel válik el a konkáv oldalú, széles nyaktól. Széles, ki- és lehajló szájrperem, amelyhez az oszlopfülek fölött fedőlap csatlakozik.

A szájrperem tetején az A oldalon futó kutya-sor, a B oldalon borostyánlevél-inda. Az oszlopfülek lapján felül és az oldalakon feketealakos palmetta. A szájrperem lehajló oldalán kettős pontsor. A nyakon mindkét oldalon borostyáninda pontozettákkal. A képmezőt alul négyzetekkel tagolt meandersor, oldalt kettős pontsor, felül pedig fekete vonalas minta keretezi. Az A oldalon közepén sziklán ülő, hosszú *chitont*, sarut, nyakláncot, karperecet és fülbevalót viselő nőalak. Haját *sphendoné* és szalag fogja kontyba; homlokán diadéma. Jobb kezében trozzella, baljában babérág. Az edényt az előtte álló, oszk öltözetű: rövid, övvel összefogott, pontokkal és vonalakkal díszített tunikát és rövid köpenyt viselő ifjú felé nyújtja, aki baljában szőlőfürtöt tart, jobbjával az edény fele nyúl. A nőalak bal kezével a mögötte álló hatalmas, feketealakos kratérta könyököl, amelyből egy szintén oszk viseletű ifjú oinochoéval merít. Mindkét ifjú fején, a homlok fölött szalag; lábukon saru. A képmező felső részén, az alakok fölött stilizált ablak, *taenia*, phialé és rozetta. A B oldalon három köpenyes ifjú. A középső és a baloldali alak egymás fele fordul, kezükben bot. Az alakok között korong, a jobb szélső kezében talán koszorú, de az edénytestből kitört darab rossz megtartása miatt ez nem állapítható meg teljes bizonyossággal.

Jámulékos fehér illetve sárga színnel: a szikla széle, az ékszerek és a hajdíszek, a férfi ruhák alsó rojtjai és a karikák az öveken, a kratér fülének felső sarkai és az alján két vonal, a trozzella fülei és részek a testén, az A oldalon a köpenyes ifjú köpenyét összetartó dísz, a saruk díszai, a babérág levelei közötti pontok, a szőlőfürtön pontok, az ablak kerete, valamint a phialé, a *taenia* és a rozetta részletei.

A vázát A. D. Trendall a Letet-csoporthoz sorolta és Kr.e. 360-350 körülre keltezhető. A csoportról: A. D. Trendall – A. Cambitoglou, RVAp I., 251-252. A névadó budapesti váza B oldalán a három köpenyes ifjú a csoportra jellemző módon került ábrázolásra: a középső alak teste szemből, feje profilból látszik és balra néz, köpenybe burkolt bal karja behajlítva. A „köpenyujj” alján zárójelre emlékeztető vonal, a behajlított karon oválist formázó hullámvonalak. A baloldali alak köpenyének lelógó végein általában S alakú vonal. A budapesti oszlop-kratér B oldalának legközelebbi párhuzamát egy louvre-i vázán (RVAp I., 251, no. 209, pl. 83,4.) láthatjuk, amelyen nem csak az alakok elrendezése, de a ruhaábrázolás részletei is azonosak: a középső és a baloldali ifjú ezen is egymás fele fordul és botot tart, a baloldali alak testén keresztül vetett anyag három dupla, párhuzamos vonallal van ábrázolva, a középső ifjú köpenyének redői pedig mindkét vázán a baloldali bokához csatlakoznak.

2. Lelt. sz.: 61.1.A. Vétel Fogarasi E.-től. M.: 41,1 cm; szájm. (füllapokkal): 32,5 cm. (2a-b. kép).

Irod.: Oroszlán – Dobrovits 1947, 49, XXIII. sz.

Sárgászöld agyag, rozsdavörös bevonás, fekete máz. A láb kihagyott sávjának kivételével a talp felső részét is fekete máz fedi. Belül csak a nyak mázas.

A talp ragasztva. A nyakon, a B oldalon ragasztás és kiegészítés nyoma.

Profilált, széles és magas talpon viszonylag kis test. Magas, széles nyak ki- és lehajló szájpereccel. A kettős oszlopfülek fölött a szájpereccel csatlakozó fedőlap.

A szájperec tetején vonalak, lehajló oldalán kettős pontsor. Az oszlopfülek fedőlapján felül és az oldalakon is fekete palmetta. A nyakon mindkét oldalon borostyáninda pontozottakkal. A képmezőt felül fekete vonalas minta, kétoldalt kettős pontsor, alul futó kutya-motívum keretezi. Az A oldalon sziklán ülő, ruhátlan Erós. Mindkét karján és lábán kar- illetve lábpereceket, mellkasán hármass gyöngysort visel. Fején *sphendoné* és pontokból kialakított *stephané*. Fülében szintén pontokból álló

fülbevaló. Bal kezében phialé, amit az előtte álló, hosszú *chitont*, nyakláncot, karkötőt, fülbevalót viselő nőalak felé nyújt. A nőalak bal kezében koszorút, jobbában phialét és *tympanont* tart. Haját *sphendoné* fogja össze, felette pontokkal jelzett *stephané*, a kontyban fehér szalag. A képmező felső két sarkában pontokkal díszített palmettalevelek, a szikla mögött spirális inda és három palmettalevél, a nőalak mögött babérág nő ki a fehér pontokkal jelzett talajvonalból. A B oldalon két köpenyes, botot tartó ifjú (B és C típus) egymással szemben. Köztük sztélé, felettük *haltérek* és íróta *styllosszal*.

Fehér járulékos színnel: a talajvonal, a szikla, a növények részletei, mindkét alak ékszerei és cipői, Erös szárnyának kontúrja a felső részen és három pontsor a szárnyon, a phialék és a koszorú részletei, valamint a szalag a dobon. Barnásvörös színnel: a nyakon a levelekhez csatlakozó indák. Az A oldalon az alakok belső rajzai és a ruharedők reliefvonallal. A nőalak ruhája alatt a lábakon előrajz nyomai.

A váza a Kr.e. IV. század utolsó két évtizedében készült, a festés a Vienna 751-festő munkája. A vázafestőről: A. D. Trendall – A. Cambitoglou, RVAp II., 593-596. A Vienna 751-festőre nem jellemző a tematikai és formai változatosság, stílusa is hamar állandósult. Korai és érett munkái közötti különbséget leginkább a B oldal ifjú alakjainak ruházatán lehet észrevenni, ugyanis a *himation* végein a hullámos vonalak egyenes, párhuzamos vonalakra bomlása csak a késői vázaképeit jellemzik. Ez alapján a budapesti váza is a festő munkásságának későbbi időszakára tehető.

3. Lelt. sz.: T 658. Nemes Marcell adománya (1917). M.: 42,2 cm; szájátm. (füllapokkal): 36,2 cm. (3a-b. kép).

Irod.: RVAp II, 746, no. 173; Hermay et alii 1986, 899, Taf. 642, no. 573c.

Vörössárga agyag, rozsdavörös bevonás, barnásfekete máz. A láb keskeny sávja festetlen. Belül csak a nyak mázas.

Magas, echinus-alakú talp fölött, rövid lábon öblös edényttest. A magas és széles nyak konkáv oldalú, ki- és lehajló szájrperemmel. A kettős oszlopfülek fölött a peremhez csatlakozó fedőlap.

Az oszlopfülek lapján felül és az oldalakon fekete palmetta. A szájrperem tetején fekete vonalak, lehajló oldalán futó kutya-motívum. A nyakon mindkét oldalon borostyáninda pontozottakkal. A képmezőt felül fekete vonalas minta, kétoldalt kettős pontsor, alul négyzetekkel tagolt meandersor keretezi. Az A oldalon sziklán ülő, ruhátlan

Erős. Fején *sphendonét* és pontokkal jelzett *stephanét*, fülbevalót, nyakláncot, mindkét karján és jobb lábán karkötőt, jobb combján kettős gyöngysort, mellkasán átlósan szintén gyöngysort visel. Bal kezében legyezőt tart. Előtte álló, hosszú, középen fekete és fehér sávval díszített *chitont*, karkötőt, nyakláncot és fülbevalót viselő nőalak. Fején *sphendoné* és pontokból álló *stephané*. Jobb kezében kereszt-motívummal és pontokkal díszített ládikát, valamint *tympanont*, baljában *thyrsost* tart; mögötte *taenia*. A két alak között kerék-motívum. A B oldalon vonalakkal és pontokkal díszített *sakkost*, sugaras *stephanét*, kerek fülbevalót és gyöngyökből álló nyakláncot viselő női fej. A képmező felső két sarkában palmettalevelek, alul palmettalevelek és spirális inda.

Fehér illetve sárga járulékos színnel: a szikla, Erős szárnyának felső része, Erős lábbelije, mindkét alak ékszerei és *sphendoné*jának sávjai, a legyező belső részletei és kontúrja, a kerék, a *tympanon*, a ládika, a *thyrsos* és a *taenia* díszítményei. A B oldalon a női fej ékszerei, a *stephané*, a *sakkos* belső részletei, valamint a növényi motívumok díszítményei. Az A oldalon az alakok belső rajza és a ruharedők reliefvonallal.

Az A oldal figurális jelenete a Patera-festő, a női fej az Amphorae-csoport munkája a Kr.e. IV. század utolsó negyedéből (A. D. Trendall). A Patera-festőről: A. D. Trendall – A. Cambitoglou, RVAp II., 721-764; a festővel egy műhelyben dolgozó Amphorae-csoportról: A. D. Trendall – A. Cambitoglou, RVAp II., 765-792. A külön az Amphorae-csoportnak szentelt fejezetben A. D. Trendall a budapesti kratér B oldalának női fejét már egyenesen az Amphorae-festő munkájának tulajdonítja és a szem-ábrázolás alapján a festő vázáinak azon csoportjába sorolja, amelyekre jellemző, hogy a felső szemhéj alsó és felső vonala hegyesszögben találkozik. A női fejre hozható legközelebbi párhuzam egy szentpétervári kratéron látható, amely azonban az Amphorae-csoport munkái közé lett sorolva (RVAp II., 746, no. 172.). Az A oldal álló nőalakján felismerhetők a Patera-festő stílusának jellegzetességei, mint a ruhán középen végig futó fekete-fehér sáv, illetve a mellek megrajzolása, amelyekre jellemző, hogy az egyik nagyobb és körte alakú, a másik kisebb és enyhén felfele irányul.

Harang-kratérok

4. Lelt. sz.: 57.4.A. Géber Antal gyűjteményéből. M.: 36,6 cm; átm.: 39,2 cm. (4a-b. kép).

Irod.: Oroszlán – Dobrovits 1947, 49, XXIV. sz.; Szilágyi 1981, 22-23, no. 15/f és ill.; Szilágyi – Castiglione 1955, 37; RVAp I, 111, no. 71.

Vöröses színű agyag, ezüstösen csillogó fekete máz. A talp fekete mázas, alul vörös sávval. A két fültő közötti rész festetlen.

Széles, magas korong-alakú talp egyenes felsőrésszel, élén kettős barázdával. A test alul hirtelen szélesedik, oldala alig ívelt; kis lépcsővel megy át a hirtelen kihajló szájrperembe. Vízszintes elhelyezésű, végükön felfele hajló rúdfülek.

A szájrperem alatt babérág fut körbe, alatta az A oldalon *kyma*-sor. A képmező alatt körbe futó meander-sor. A fülek tövében vonalka-dísz, alatta akrotérion típusú palmetták. Az alsó sülyesztett, a felső lantindába foglalva, amelynek ágai két spirálba csavarodnak és spirális levélben végződnek, közöttük levelek és körök. Kétoldalt egy-egy spirális-fa levéllel. Az A oldalon ruhátlan harcos lova előtt, bal kezében lándzsa és kerek pajzs, jobbájával a kantárt fogja, fején koszorú. Előtte hosszú *chitón*t, karpereceket, nyakláncot, fülbevalót, fején *sphendonét* és diadémát viselő nőalak. Mindkét kezével *taeniát* tart, amelyet a harcos felé nyújt. A ló mögött ülő nőalak *chitón*ban és pontozott szegélyű köpenyben. Bal keze köpenyébe bujtatva, jobbájával phialét tart, rajta gyümölcsök (vagy tojások). A fölötté lévő függőleges elhelyezésű levél is valószínűleg a phialén van. A nőalak karpereceket, nyakláncot, fülbevalót, hajában *kekryphalost* és diadémát visel. Az alakok fölött a háttérben *taenia* és stilizált ablak. A B oldalon három köpenyes ifjú, a középső a baloldali felé fordul, kezében *strigilist* tart.

Sárga és fehér járulékos színnel: az ékszerek, a koszorú, a gyümölcsök (v. tojások), a kantár, a zabla és a *taeniák* díszai, pontok a pajzs szélén és a ló fogai.

A. D. Trendall a Lecce 681-festőnek tulajdonítja a vázát, készítését a Kr.e. 380-370 körüli időszakra teszi. A festőről: A. D. Trendall – A. Cambitoglou, RVAp I., 111. A festőhöz A. D. Trendall csak két vázát – mindkettő harang-kratér – attribúált (nos. 70-71.). A vázafestő mindkét vázán hasonló módon adja vissza a háromnegyedes nézetből ábrázolt arcokat, illetve a nők ruháját szintén mindkét vázán vékony, pontokból álló szegély díszíti. A hátoldal köpenyes ifjú alakjai is hasonlóak; a középső ifjú kinyújtott jobb kezében *strigilis*. A képmezőt alul mindkét esetben négyzetbe foglalt álló kereszttel tagolt meander sor zárja.

5. Lelt. sz.: 97.1.A. Vétel, 1996. M.: 17,3 cm; szájátm.: 18,4 cm. (5a-b. kép).

Irod.: RVAp Suppl. II, Part 2, 218, no. 563 d1, pl. 56,8; RVAp Suppl. II, Part 3, 492; Szilágyi 2002a, 99, 71. k.; Vandlík 2002 (2003), 21-32, fig.13-18a, 143-149.

Sárgásrózsaszín agyag. A talp alja festetlen, máshol a vörösen hagyott részeket rozsdavörös bevonás fedi. A fülek mögött az edényfal vörösen hagyva. Belül a perem belső szélét vörös sáv jelzi. A váza alján X-formájú lilászvörös *dipinto*.

A talp csorbult, alján széles repedés fut végig.

A magas talpkorong felső szélén kívül barázda fut körbe. A szinte függőleges falú edénytesthez két vízszintes rúdfül csatlakozik. A kihajló száj lépcsősen válik el a testtől.

A perem külső felületét két-két függőleges fekete vonallal keretezve a B oldalon nyelvminta-sor, az A oldalon alul-fölül fekete pontokkal kísért fekvő S-minták sora díszíti. A fülek alatt egy-egy palmetta, kétoldalt volutafa és levelek. A képmező alatt futó kutya-motívum. Az A oldalon maszkos férfifej, fején babérkoszorú. A fej balra néz, előtte ΦΡΥΝΙΣ felirat és öthúrú *kithara*. A B oldalon maszkot viselő, balra néző női fej. Fején *kekryphalos* és sugaras *stephané*, a kontyban szalag.

Fehér járulékos színnel: az A oldalon a babérkoszorú, a felirat és a *kithara*; a B oldalon a sugaras *stephané*, a szalag, valamint a nyaklánc. Narancssárga hígított festéssel: az A oldalon az arcon és a nyakon két-két ránc, az ajkak vonala és a szem alja; a B oldalon az áll kontúrja.

A váza a Kr.e. IV. század harmadik negyedében működő Winterthur-csoporthoz köthető (A. D. Trendall). A csoportról: A. D. Trendall – A. Cambitoglou, RVAp II., 694-700. A csoportra jellemző egyszerű, sávokkal és pontokkal díszített *kekryphalos*, valamint a sugaras *stephané*, illetve a pontszerű pupilla és a felfelé irányított tekintet a budapesti vázát is jellemzi. Épp úgy, mint a kontyban két fehér vonalként felbukkanó, majd hátul, alul előtűnő, pontban végződő szalag. A váza legközelebbi párhuzamát, egy kaliforniai harang-kratért (RVAp Suppl. I., 122, no. 563d) a rajta ábrázolt női fej részletei (szem, orr, száj, szemöldök, ráncok) alapján valószínűleg ugyanaz a kéz festette, mint a budapesti kratért.

Töredék

6. Lelt.sz.: 50.101. Szárm.h.: Akrai. A Gyulai Városi Múzeum átadása, 1950. Haán Antal gyűjteményéből. M.: 8,4 cm; sz.: 12 cm. (6. kép).

Irod.: Braun 1843, 82; Welcker 1851, 461, Taf. 30,2; Overbeck 1853, 818-819, Taf. 33,21; Schmidt 1916, 254 és fig.; Scherling 1934, 320; Szilágyi 1981, 22, no. 15/a; Szilágyi 1951, 113-118; Paribeni 1966, 671; RVAp I, 22, no. 100; Canciani 1992, 56, no. 54 és 30.t.; Hijmans 1992, 27; Mugione 2000, 208, no. 762; Szilágyi 2002a, 96.

Az edény belső felén sötétbarna máz.

Két részből összeragasztva. A perem belső ágában újonnan fűrt lyuk.

Nagyobb edény (skyphoid pyxis) felső részének darabja, felül az edényfal megvastagszik.

Az edény felső szélén vörös sáv, három sorban pontdísszel. A sáv alatt három bekarcolt, párhuzamos, vízszintes vonal. Balra ifjú fejének és ball vállának részlete, mellette THAEFONOS felirat. Szemben, felé forduló nőalak arc részlete és felsőtestének jobb oldala. Jobb kezével íjat nyújt az ifjú felé, mellette KIPKH felirat.

A töredék a Kr.e. 400-390 körülre datálható Napernyő-festő munkája (A. D. Trendall). A festőről: A. D. Trendall – A. Cambitoglou, RVAp I., 22-23. A képmezőből sajnos nem sok maradt fenn, mindenesetre elégséges ahhoz, hogy A. D. Trendall a háromnegyedes nézetű arc megrajzolása alapján – amely közeli stilisztikai kapcsolatot mutat a Sisypheus-festő kései munkáival – a Napernyő-festő vázái közé sorolja a töredéket. A skyphoid pyxis egyébként Szicíliában – ahonnan a töredék is származik – nagyon közkedvelt forma volt és a peremen ábrázolt hármass pontsorra is a szicíliai vörösalakos kerámiában (elsősorban skyphoid pyxiseken) találunk párhuzamokat (a Lentini-csoport vázáin, pl.: LCS 587, no. 16, pl. 226,8; vagy egy baseli skyphoid pyxisen: LCS Suppl. III., 276, no. 101a). A pontsor többnyire a fedél peremén is folytatódott.

Panathénaiá amphorák

7. Lelt.sz.: 50.317. Az Iparművészeti Múzeum átadása, 1950. Wartha Vince gyűjteményéből. M.: 38,8 cm. (7a-b. kép).

Irod.: Szilágyi 1966, 123, 3.k.; RVAp II, 771, no. 84; Szilágyi 2002a, 97-98.

Sárgásbarna agyag, barnásvörös bevonás, fényes fekete máz. A láb, egy alsó keskeny sávtól eltekintve, reserved.

A talpon kis kiegészítés.

Panathénaia-formájú amphora magas, csonkakúp-alakú talpon és karcsú lábon. A magas válltól reliefgyűrűvel válik el a nyak. Öblös, kihajló szájerem, függőleges szalagfülek.

A száj külső oldalán sárga babérág. A nyakon, az A oldalon sárga meander, alatta fekete futó kutya-minta, majd egy reserved sáv alatt sárga nyelvminta, a B oldalon fekete futó kutya-minta, a reliefgyűrű alatt reserved sáv. A vállon mindkét oldalon két vékony vonal között függőleges fekete vonalak sora, az A oldalon ezalatt még futó kutya-motívum. A képmzők alatt két vonal és futó kutya-motívum. A fülek alsó vége körül, reserved sávban fekete pontok. A fülek alatt palmetta, kétoldalt spirális inda. A levelek tövében és az indák végén fehér pontok. Az A oldalon ión oszlopos *naiskos*ban sziklán ülő, hosszú *chitón*t viselő nőalak, bal kezével a sziklára támaszkodik, jobb kézfején madár vékony zsinóron. A *naiskos* mellett, mindkét oldalon egy-egy *taenia*. A B oldalon fehér pontokkal, hullámvonallal, fekete vonalakkal, valamint egy vastag fehér sávval díszített *sakkos*, gyöngyökből álló nyakláncot és kör alakú fülbevalót viselő női fej.

Fehér járulékos színnel: a *naiskos*, a szikla, az ülő nőalak, a madár, a *taeniák* szélei, rajta a pontok és a rojt, a *sakkos* részletei, az ékszerek és a pontok a leveleken, valamint két szív alakú levél a női fej fölött. Sárga járulékos színnel: a babérág, a meander és a nyelvminta. Narancssárga hígított festéssel: a *naiskos* és a nőalak kontúrja.

A. D. Trendall az Amphorae-csoporthoz sorolja a vázát. Készítése a Kr.e. IV. század utolsó negyedére tehető. A csoportról: A. D. Trendall – A. Cambitoglou, RVAp II., 765-792. Az egymáshoz igen hasonló Amphorae-fejek közös jellemzői: a fekete és fehér sávokkal, néha pontokkal díszített *sakkos*, a fül fölötti hajcsomó, a többnyire kerek fülbevaló és az egyenes homlok-orr vonal a budapesti vázán is megtalálhatóak. Néhány részlet (pl. szem) megrajzolása alapján A. D. Trendall alcsoportokat alakított ki az Amphorae-csoporton belül, így a budapesti amphora a Taranto 9243 (korábban 2996)-alcsoportba tartozik. Az A oldal *naiskos* jelenete azonban valószínűleg más kéz munkája. A budapesti váza B oldalán ábrázolt női fej közeli párhuzamaként említhető egy leccei amphora B oldalán ábrázolt női fej: CVA Lecce 2, tav., 44, 1 és 4 (RVAp II., 772, no. 82.). A leccei vázán a női fejet körülvevő mellékdíszítés is közel azonos a budapestiével.

8. Lelt.sz.: T 744. A Budapesti Történeti Múzeum átadása, 1943. M.: 40,4 cm; szájátm.: 12,8 cm. (8a-b. kép).

Irod.: RVAp II, 768, no. 13.

Sárgászöld agyag, fényes fekete máz. A száj belül is fekete mázas, a láb reserved.

A láb ragasztva. Alja nincs, valószínűleg eredetileg sem volt.

Panathénaia-formájú amphora magas, csonkakúp-alakú talpon és karcsú lábon. A magas válltól reliefgyűrűvel válik el a nyak. Öblös, kihajló szájperem, függőleges szalagfülek.

A száj külső oldalán sárga babérág, alatta a nyakon mindkét oldalon fekete palmetta. A reliefgyűrű alatt az A oldalon fekete, a B oldalon sárga meander. A nyakon két vízszintes vonal között függőleges, vastag fekete vonalak sora. A vonalak között alul egy-egy fekete pont. A fülek alatt palmetta, kétoldalt spirális inda palmettalevelekkel. Az indák végén és a levelek tövében fehér pont. A képmezőben mindkét oldalon *sakkos*, kör alakú fülbevalót, gyöngyökből álló nyakláncot viselő balra néző női fej. A fülek fölött néhány göndör tincsből álló hajcsomó. Mögötte az A oldalon rozetta, a B oldalon levél.

Fehér és sárga járulékos színnel: a *sakkos* részletei és az ékszerek, valamint a növényi motívumok díszítményei.

A vázakép az Amphorae-csoport munkája a Kr.e. IV. század utolsó negyedéből (A. D. Trendall). A csoportról: ld. fenn Kat. 7. A szemábrázolás valamint a váll egy kis részletének ábrázolása alapján A. D. Trendall egy londoni múkincspiacon feltűnt oinochoét (RVAp II., 769, no. 48.) említ a budapesti váza legközelebbi párhuzamaként.

9. Lelt. sz.: 51.225. M.: 39,1 cm. (9a-b. kép).

Irod.: Szilágyi 2002a, 97.

Sárgászöld agyag, fényes fekete máz. A szájperem alatti keskeny sáv és a láb, egy felső keskeny sáv kivételével, reserved. Belül csak a szájperem mázas.

A láb felső része és az edénytest alja közötti törés megragasztva.

Panathénaia-formájú amphora magas, csonkakúp-alakú talpon és karcsú lábon. A magas válltól reliefgyűrűvel válik el a nyak. Öblös, kihajló szájperem, függőleges szalagfülek.

A száj külső oldalán fehér babérág, a nyakon szintén babérág, de fekete alapon reserved. A vállon két keskeny fekete vonal között függőleges, vastag fekete vonalak sora. A fül és a váll csatlakozásánál, reserved sávban a fül körül, fekete rövid vonalak. A fülek alatt palmetta, kétoldalt két-két spirális inda palmettalevelekkel. A képmező alatt futó kutya-motívum. Az A oldalon sziklán ülő, fekete övvel megkötött, hosszú *chitont*, karkötőt, gyöngyökből álló nyakláncot, fülbevalót viselő nőalak. Fején *sphendoné* és pontokkal jelzett *stephané*, kontyában szalag. Bal kezében fehér pontokkal és rojtokkal díszített *tympanont* tart. Előtte álló, ruhátlan Erós. Bal lábán négy, jobb lábán három, karjain két-két karkötőt, mellkasán átlósan gyöngysort, nyakláncot és fülbevalót visel. Fején *sphendoné* és pontokból álló *stephané*. Mindkét kezében *taeniát* tart. A B oldalon két köpenyes ifjú (A és F típus), a jobb oldali kezében bottal.

Fehér és sárga járulékos színnel: a szikla, a két alak ékszerei és *sphendoné*jának részletei, a nő kontyában a szalag, valamint lábbelije, Erós szárnyának kontúrja a felső részen, illetve két pontsor és vonalak belül, a *tympanon* és a *taeniák* részletei.

A vázát a Würzburg 853-festő készítette a Kr.e. IV. század utolsó negyedében. A festőről: A. D. Trendall – A. Cambitoglou, RVAp II., 582-583. A festő stílusára jellemző vonások, mint a B oldalon ábrázolt ifjak köpenyének párhuzamos vonalakra felbomló hullámai vagy a nőalak *chitón*ját összefogó fekete öv hurokkal és a végén pontokkal a budapesti vázán is megjelennek. A festő stílusa rokonságot mutat a Haifa-csoport (RVAp II., 564-569) stílusával. A nőalak és Erós fejének stílusára közeli párhuzamként hozható a festő egy Foggiában őrzött harang-kratérja (RVAp II., 583, no. 218.).

Hydria

10. Lelt. sz.: 75.43.A. Szárm.h.: Rionero, 1861. Vétel Dr. Markos Györgytől, 1975. M.: 22,9 cm; szájátm.: 11,1 cm; talpátm.: 8,04 cm; sz. (fülekkel): 19,08 cm. (10. kép).

Irod.: Szilágyi 1976, 58, no. 22a és 167; RVAp I, 139, no. 40; Szilágyi 2002a, 110; Szilágyi 2002b, 29-30, Kat. 2 és ill.

Rózsaszínes sárga agyag, barnászörös bevonás, fekete-sötétbarna festés, amely helyenként vörösesbarnává hígult. A nyak és a fülek belül is festve. A festés a talp aljának egy részére is átmegy.

Több darabból összeragasztva. A hátsó fül nagy része, a jobb oldali fül és körülötte az edénytest egy darabja, kis rész a bal fül mögött, valamint a képmezőben az ülő alak arca, melle és a kezében tartott tál nagy része hiányzik. A hiányok kiegészítve.

Ki- és lehajló szájperem, fölötte reliefszerű. Harang alakú láb, rúdfülek.

A szájperemen vastag, fekete függőleges vonalak sora. A nyakon, a képmező fölött két vízszintes sáv között fekvő babérág. A képmező alatt festetlen sávban *kyma*-sor. Kétoldalt a fül fölött spirális inda levéllel. A képmezőben baloldalt sziklán ülő, hosszú *chitont* és sarut viselő nőalak. Jobb kezével hátratámaszkodik, baljában bordázott tál, rajta talán kúp alakú sütemény, mögötte alul phialé. Vele szemben álló, hosszú *chitont*, sarut viselő nőalak. Bal lába térdben behajlítva és kissé hátrahúzva; előrenyújtott jobb kezében tükröt, leengedett baljában koszorút tart. Mindkét nőalak haja hátul kontyba fogva.

Járulékos színnek nincs nyoma. Reliefvonalakkal: a két alak belső rajza, a képet keretező mintákat határoló vízszintes vonalak. A lábakon a ruha alatt alig kivehető előrajz.

Szilágyi J. Gy. a Tarporley-festő egy követőjének tulajdonítja a vázát a Kr.e. IV. század második negyedéből-közepéről, míg A. D. Trendall a Karlsruhe B9-festő késői vázái közé sorolja a hydriát. A Tarporley-festőről: A. D. Trendall – A. Cambitoglou, RVAp I., 45-53; a Karlsruhe B9-festőről: A. D. Trendall – A. Cambitoglou, RVAp I., 134-142. A Karlsruhe B9-festő késői munkáin – amelyek közé a budapesti vázát is sorolta A. D. Trendall – a rajz valamivel mozgalmasabbá válik: a ruhák szegélyei hullámosabbak és a női ruhán oldalt húzódó fekete sáv, amely akkor is látszik, ha a nő ül, egyre vastagabb lesz. A Tarporley-festőnél még gyakori a peplos ábrázolás és a ruharedők sokkal több párhuzamos vonalba rendeződnek. Az általában a hátoldalon ábrázolt köpenyes ifjak megrajzolása alapján – amely mindig több egyéni vonást hordoz – könnyebb lenne az attribúció, ennek hiányában azonban a női ruha ábrázolásából kell kiindulni, amely ebben az esetben a Karlsruhe B9-festő stílusához áll közelebb.

Olpek

11. Lelt.sz.: 75.40.A. Szárm.h.: Rionero, 1861. Vétel Dr. Markos Györgytől, 1975. M.: 24,8 cm; szájm.: 11,97 cm; talpm.: 9,1 cm. (11. kép).

Irod.: Szilágyi 1976, 58, no. 22b és 167; RVAp I, 245, no. 159; Szilágyi 2002a, 110; Szilágyi 2002b, 33-36, Kat. 3 és ill.

Vörössárga agyag, sötétbarna-fekete festés. A képmező alatti rész jól láthatóan ecsettel vagy fésűvel korongon festve. Ettől vonallal elválasztva alul festetlen sáv. A talp alja festetlen.

Ovoid test, ki- és lehajló szájerem, amelyet felső szélén két barázdával határolt reliefgyűrű keretez. Alacsony, kívül barázdával tagolt talpgyűrű. A szalagfület alul-fölül plasztikus, hajhálót viselő női fej díszíti.

A vállon alul-fölül *kyma*-sorral lezárt képmező, kétoldalt az alapból felnövő indába foglalt palmetta, közepén hegyes levéllel, két oldalán ponttal. Az inda a palmetta alatt két volutába csavarodik, köztük rombusz, közepén fekete ponttal. Az inda sarló alakú levelekben végződik. A képmezőben sziklán ülő, balra forduló nőalak, vele szemben álló, ruhátlan Erós. A nőalak *sphendonét*, nyakláncot, sarut visel; dereka körül lábáig lehulló, két szélén vastag vonallal szegélyezett köpeny. Felemelt jobb kezében tükröt tart Erós felé, akinek haja hátul kontyba fogva, benne szalag. Könyökben meghajlított bal kezével megszólító mozdulatot tesz a nőalak felé, leengedett jobbában ág.

Lekopott fehér járulékos színnel a fekete festésen: részben a kövek a nőalak alatt és alatta egy pontsor, a tükrő alja, kerete és oldalsó díszei, Erós hajszalagja és kezében az ág. Rozsdavörös szín nyomai Erós jobb karján, bal lábán, valamint a talpat a testtől elválasztó barázdában. Ugyanezzel a színnel a talp alján *dipinto*: ΠΑΚΕΠΙΟΙΑΝΔΡΟΦΥΚΤΑΙ, elején függőleges vonal. Reliefkontúr az alakok és a palmettadíszek körül. Reliefvonallal: a *kyma*-sort határoló vízszintes vonal, a nyelvek félkörívei, az alakok belső rajza, a köpeny redői a szegélyező vonalak kivételével, a nyaklánc, a saru szíjai és a szárnytollak körvonalai.

A vázát a Schlaepfer-festő festette Kr.e. 360-350 körül (A. D. Trendall). A festőről: A. D. Trendall – A. Cambitoglou, RVAp I., 244-247. A festő stílusát mutatja az ülő nőalak dereka köré tekert ruhadarab, hullámos alsó szegéllyel, a *sphendoné*val összefogott hajviselet, illetve a profilban megrajzolt mellek a mellbimbó ábrázolásával. Az ülő nőalak feje összevethető a RVAp I., 245, no. 160 (pl. 80, 1a-b) amsterdami amphorán a síremléktől jobbra ábrázolt nő fejével. A budapesti olpé a vázafestő korai munkái közé tartozik, amelyeken érzékelhető a Karlsruhe B9-festő hatása.

12. Lelt. sz.: 50.171. A Budapesti Történeti Múzeum átadása, 1943. M.: 16,1 cm.

Irod.: RVAp I, 290, no. 24. (12a-b. kép).

Barnásszürke agyag, fényes fekete máz, amely részben a talp aljára is áttérjed. Belül csak a nyak mázas. A talp alján rozsdavörös X alakú *dipinto*.

Ragasztva.

Barázdával elváló talpkorong, széles test, amely éles szögben törik meg a vállnál. Magas nyak, kihajló profilált szélű szájpereccel; közepén bordázott szalagfűl.

A vállon nyelvminta, alatta vonalkeretben sziklán ülő, ruhátlan satyr. Fején koszorú, előre nyújtott bal kezében ládika, hátrafele tartott jobbában tükör. Előtte négyszírmű virág, mögötte az alaptól felövő levél.

Fehér járulékos színnel: a koszorú, a tükör, a saru részletei, a ládika díszítményei és pontok a virágon.

A vázát a Zaandam-festőhöz közeli mester festette a Kr.e. IV. század második negyedében (A. D. Trendall). A Zaandam-csoportról: A. D. Trendall – A. Cambitoglou, RVAp I., 287-290. A jellegzetes tükröt tartó satyr alak (ld. pl.: CVA Bruxelles 2, IVDb, pl. 8, 3a és CVA Trieste 1, IVD, tav. 31, 1) és a tükrörlap körüli párhuzamos vonalkákkal, középen fekete koronggal ábrázolt tükör a Zaandam-festőhöz közel álló mester stílusát mutatja.

Oinochoék

13. Lelt. sz.: 56.141.A. Vétel Kaufmann Frigyesről, 1956. M.: 19,9 cm; legnagyobb szájm.: 10,5 cm; legkisebb szájm.: 6,5 cm; talpm.: 12,2 cm. (13. kép).

Barnásvörös agyag, fekete máz.

Több darabból ragasztva, kisebb kiegészítésekkel a szájpereccen, a képmezőben az ifjú alakján és mögötte, valamint az alsó keretező motívumban.

Barázdával elváló, vékony talpkorongon széles, gömbölyded testű oinochoé (III. forma), lóhere alakú kiöntővel. Peremhez csatlakozó szalagfűl.

A képmezőt fölül két párhuzamos, vízszintes fekete vonallal határolt *kyma*-sor, alul futó kutya-motívum, kétoldalt vörösen hagyott vonal keretezi. A képmezőben jobb oldalt vonallal és pontokkal jelzett sziklán, összehajtogatott drapérián ülő ruhátlan ifjú, fején koszorú. Bal kezében babérágat tart, jobbával koszorút nyújt az előtte álló, hosszú *chiton*, nyaklancot, fején *sphendonét*, pontokkal jelzett *stephanét*, kontyában szalagot viselő nőalak felé. A nőalak felemelt bal kezében *tympanon*t, jobbában szalaggal áttekert

koszorút tart. Az ifjú mögött *taenia*, feje fölött négyszirmú virág. A két alak között az alaptól felövő babérág, két oldalán bimbós virágokkal.

Fehér járulékos színnel: a szikla körvonala és körülötte a pontok, a két babérág szára és termései, a *taenia* rojtjai, az ifjú fején a koszorú, valamint a kezében tartott koszorú, a feje fölött lévő virág szélei, közepe és egy-egy pont a szirmokon, a *tympanon* díszítményei, a nyaklánc, a *stephané*, a szalag a kontyban, a koszorú körüli szalag és a két alak közötti bimbós virágok. Sárga járulékos színnel: a *kyma*-sorban a nyelvek közepe. Narancssárga hígított festéssel: a nőalak ruhájának alsó és egyik oldalsó szegélye, valamint a mellén egy redő. Reliefvonallal az alakok belső rajza, a dob széle, a *kyma*-sort határoló két vízszintes vonal és a nyelvek félkörívei.

A váza a Varrese-festő egy követőjének munkája a Kr.e. IV. század harmadik negyedéből. A festőről és követőiről: A. D. Trendall – A. Cambitoglou, RVAp II., 335-338. A budapesti oinochoén megtalálhatók a Varrese-festő és az őt szorosán követő mesterek jellegzetes *stock*-figurái, mint a drapérián ülő ifjú, az álló nőalak, akinek hátrahúzott, vékony lábának vonalai átlátszanak a ruha alatt, valamint a fehér pontokból álló talajvonal. Az oinochoé gömbölyűbb formája szintén inkább a Varrese-festő követői körébe helyezi a vázát. Festője közel a CVA Altenburg 3, pl. 104,6 oinochoét készítő csoporthoz (=RVAp I., n°13/152).

14. Lelt. sz.: 52.678. A nyíregyházi Jósza András Múzeum átadása, 1952. M.: 11,53 cm; legnagyobb szájátm.: 4,8 cm; legkisebb szájátm.: 2,5 cm. (14. kép).

Barnássárga agyag, rozsdavörös bevonás, tompa fényű fekete máz.

A szájperem csorbult.

Kis talpgyűrűn széles aljú test, lóhere alakú kiöntő. A szalagfűl száj fölé hajló végén plasztikus dísz elkorcsosult nyoma.

Fölül futó kutya-motívummal, kétoldalt vörösen hagyott sávval határolt képmezőben *kekryphalos* viselő, balra néző női fej. Előtte palmetta levelek, mögötte csepp alakú levél.

A váza a Kr.e. IV. század utolsó negyedében működő Como C62-csoporthoz, ezen belül a Limoges-alcsoporthoz köthető. A csoportról: A. D. Trendall – A. Cambitoglou, RVAp II., 700-704. A csoport stílusjegyei közül a budapesti váza női fejét is jellemzi a vastag nyak, a rövid, lefele konyuló szájvonal, a kissé fölfele irányuló tekintet pontszerű pupillával és az egyszerű, vonalakkal díszített *kekryphalos*. A leegyszerűsödött vonások,

amelyek elsősorban a szemet és a száját érintik, a késői Limoges-alcsoporthoz kötik a vázát. Valószínűleg ugyanaz a kéz készítette, mint a RVAp II, no. 669-es (pl. 261,8) oinochoét.

15. Lelt. sz.: 92.25.A. M.: 16,86 cm; szájátm.: 9,73 cm; talpátm.: 6,83 cm; testátm.: 10,88 cm. (15a-c. kép).

Irod.: Szilágyi 1976, 60, no. 26, fig. 43a-b, 169.; RVAp II., 1002, no. 604.

Barnássárga agyag. A kihagyott helyeken, kivéve a belsejét és kívül a talp alját, barnásvörös bevonás. A vállon egy sáv és a láb felső konkáv gyűrűje reserved. Fekete máz a száj belsejében a nyak közepéig, a füleken kívül-belül (kivéve belül egy kis vörös részt) és a láb alsó, lépcsős részén.

A száj és a talp szélén kis csorbulás, a szájperem egy darabja ragasztva.

VIII B típusú oinochoé. Lépcsős talp, ovális test, amelyet alján barázda választ el a láb felső részétől. Kettős rúdfül, amely fölül kétfelé hajolva simul a kerek szájperemhez.

A nyakon babérág, a fül alatt palmetta, körülötte félkörív, kétoldalán fölül egy-egy hármass levél és az alapvonalból felnövő két-két, spirálba csavarodó inda levelekkel. Az alul-fölül vörös sávval határolt képmezőben balra néző női fej fekete és fehér pontokkal, sávokkal díszített *sakkos*-ban, amely hátul csomóban végződik. A homlok feletti fekete hajcsomóban fehér sáv és sugaras *stephané*. A kétoldalról fehér szárnyakkal keretezett női fejet nyaklánc és kör alakú, pontokból álló függővel díszített fülbevaló díszíti.

Sárga járulékos színnel: a *sakkos* mintái, a fülbevaló, a nyaklánc és pontok a szárnyakon. Fehér járulékos színnel: a szárnyak belseje, a tollak alja és vége a pontsor két oldalán.

Szilágyi J. Gy. a Kr.e. IV. század utolsó két évtizedében működő Kantharos-festő kezéhez köti a vázát. A. D. Trendallnál a Kantharos-csoportba sorolva. A csoportról: A. D. Trendall – A. Cambitoglou, RVAp II., 991-1009. A csoport női fejeit jellemzi a pontokkal, vonalakkal gazdagon díszített, csomóban (máskor masniban) végződő *sakkos*, amelyet alul egy széles, fehér sáv és egy fekete vonal határol. A homlok fölötti fekete hajcsomóban szintén fut egy fehér sáv, valamint jellegzetes a haj kakastaréjszerű kontúrja, amelybe nem illeszkedik pontosan a megrajzolt hajcsomó. A *stephané* sugarai a fül felé csökkennek és a fül alá egy-két göndör hajfürt lóg. A budapesti váza a szem megrajzolásában is követi a csoportra jellemző típust: a pupillát és az alsó szemhéjat egyetlen ívelt vonal képezi, a

felső szemhéj két vonalból áll, amelyek hegyesszögben találkoznak és csatlakozik hozzájuk a szemöldök vonala is.

16. Lelt. sz.: 53.603. A székesfehérvári Szent István király Múzeum átadása, 1953. M.: 8,34 cm; szájátm.: 7,2 cm. (16a-c. kép).

Irod.: RVAp I, 283, no. 211.

Sárgászörös agyag, vörösesfekete máz. Belül csak a perem mázas. A talp alján fekete körsávok.

A szájperemből egy darab hiányzik. A peremen kis átfestés.

VIIIA típusú oinochoé. Széles, lefele öblösödő test alul talppá levágva. Alig megkülönböztethető nyakrész éles szögben kihajló szájperemmel, amelyhez két rúdból álló, függőleges gyűrűfűl csatlakozik.

A szájperemen fölül futó kutya-minta, alatt *kyma*-sor, a képmező alatt vörösen hagyott sáv, alatta futó kutya-minta. A fül alatt palmetta kereszt-alakú maggal, a levelek között, fölül egy-egy ponttal. Kétoldal két-két spirális inda, közte tölcsér-alakú virág, ennek szélén pontok. A fül tövében kétoldalt egy-egy pontokkal szegélyezett szírmű virág. A képmezőben sziklán ülő, közepén fekete sávval díszített hosszú *chitont*, *kekryphalost* és sugaras *stephanét* viselő nőalak. Nyakláncot, fülbevalót és mindkét karján karperecet visel. Előrenyújtott jobb kezében *tympanon*, bal karját a feje mögé emeli. Előtte leveles, bogyós növény (babérág?) nő fel az alapvonalból, mögötte ládán vagy alacsony széken tojás. Fölül a háttérben, a nőalak két oldalán egy-egy *taenia*.

Lekopott fehér járulékos színnel: a virágok szélén a pontok, pontok a szikla körül, az ékszerek, a *tympanon* díszei, a *taeniák* szélei és a tojás.

A vázát a Lampas-festő festette a Kr.e. IV. század közepe-harmadik negyede körül (A. D. Trendall). A festőről: A. D. Trendall – A. Cambitoglou, RVAp I., 283-286. A vázafestő eredeti stílusa jól felismerhető a budapesti oinochoén is: tipikusnak mondható a nagy, három vonalból kialakított szem, a viszonylag hosszú, egyenes szájvonal, a szögletes áll, a hosszúkás konty és a vastag, fekete sáv a ruha közepén. A festő kedveli a pontokkal szegélyezett szírmű virágokat, illetve a VIIIA és B oinochoé formát. Egy karlsruhei oinochoén (CVA Karlsruhe 2, Taf., 76,1.) a budapestihez hasonló módon szintén két *taenia* közé foglalja a festő az ábrázolt témát.

Pelikék

17. Lelt. sz.: T 761. Az Iparművészeti Múzeum átadása, 1948. M.: 34,2 cm (kiegészítés nélkül); talpátm.: 12,5 cm. (17a-c. kép).

Vörössárga agyag, fekete máz. A vörösen hagyott részeken rozsdavörös bevonás, ami az alakokról jórészt lekopott. A talp alsó részén kihagyott sáv.

A test több darabból összeragasztva. A B oldal jobb oldali köpenyes ifjúalakjának alsó negyede csaknem teljesen hiányzik. A nyak felső része a szájjal hiányzik. A hiányok kiegészítve.

Magas talpkorongon öblös test, szalagfülek.

A nyakon két vízszintes vörös sáv között fekvő babérág-minta, amelyet a fülek megszakítanak, a képmező alatt vörösen hagyott sávban, fölül fekete vonallal futó kutya-minta. A fülek alatt palmetta, a középső levél két oldalán fölül háromszög és csepp-alakú levelekkel. Kétoldalt két-két spirális inda között palmettalevelek, alul csepp-alakú levél. Az A oldalon lépő, ruhátlan ifjú. Leengedett jobb kezében koszorú, bal karján átvetett drapéria, kezében tál tojásokkal (vagy gyümölcsökkel), amelyet az előtte haladó és rá visszatekintő nőalak felé nyújt. A hosszú *chitont*, *sphendonét*, nyakláncot és mindkét karján karpereceket viselő nőalak elől lévő bal lába térdben kissé behajlik, jobb lába hátrafelé teljesen ki van nyújtva. Jobb kezében az ifjú felé tükröt, elől leengedett baljában situlát tart. A nőalak alatt pontok jelzik a talajvonalat, előtte babérág. Az ifjú feje mögött négylevelű rozetta. A B oldalon két köpenyes ifjú (B és F típus), kezükben bot, közöttük az alaptól felnövő levél három fekete ponttal.

Fehér járulékos színnel: a nőalak ékszerei, kontyában a szalag, a tükör oldalsó díszei és nyele, a tojások (vagy gyümölcsök). Reliefvonallal az alakok belső rajzai, a ruha redői alul is.

A vázát a Haifa-csoport egy vázafestője dekorálta Kr.e. 330 körül. A csoportról: A. D. Trendall – A. Cambitoglou, RVAp II., 564-569. A hátoldal ifjú alakjainak köpenye S-alakban végződik, mint általában a Haifa-csoport vázáin. Szintén a csoportra jellemző a női mell megrajzolása: az egyik nagyobb és kerek, a másik kisebb és profilból látszik. A két spirálban végződő levélből, közte palmettával, alul levéllel kialakított keretező motívummal is gyakran találkozunk a csoport munkáin. A hátoldal ifjú alakjain a felső köpenyvégék a késői vázák esetében többnyire két párhuzamos vonalra esnek szét, a

budapesti pelikén ezzel szemben csak egy vonal látható a baloldali alak köpenyén. Egyéb vonásokban a Trurói Peliké-festő stílusa is felismerhető a vázán, így például az alakok fejének megrajzolása: a *sphendoné*, a szemek, a hegyes orr, illetve a köpenyes ifjak – főleg a jobboldali – hajának kialakítása, amely kiemel néhány göndör hajtincset a reserved háttér előtt. A budapesti váza valószínűleg a Haifa-csoport azon munkái közé tartozik, amelyek az összekötő kapcsot teremtik meg a Trurói Peliké-festő és a csoport között. Közel a CVA Bologna III, Tav., 14, 3-4 mesteréhez.

18. Lelt. sz.: T 776. Csere Hajnal Jánossal, 1948. M.: 20,2 cm; szájátm.: 11 cm. (18a-b. kép).

Sárgászöld agyag, fényes fekete máz. A vörösen hagyott részek barnászöld bevonás. A test és a talpgyűrű közötti sáv reserved.

A fültő fölött a nyak törött; ragasztva.

Profilált talpgyűrűn széles test, ki- és lehajló szájperem, szalagfülek.

A nyakon vörös sáv, alatta két vízszintes fekete vonal között *kyma*-sor, amelyet a fülek megszakítanak. Alul vörösen hagyott vonal jelzi a képmező alját. A fülek alatt palmetta, két oldalán spirális indák levelekkel. Az indák végén sárgás pont. A fültövek mellett csepp és háromszög-alakú levelek. Az A oldalon balra futó, hosszú, középen fekete sávval és fehér pontokkal díszített, öv nélküli *chitón*t viselő nőalak. Hajában *sphendoné*, sugaras *stephané* és szalag; fülbevalót, gyöngyökből álló nyakláncot és karjain három karperecet visel. Jobb lába elől térdben behajlítva, a bal hátul kinyújtva. Előretartott jobb kezében koszorú, baljában pontokkal díszített ládika. A ládika fölött és a nőalak arca előtt négyzirmú virág. A *kyma*-sor alatt hármásával elrendezett sárgászöld pontok. A B oldalon *kekryphalost*, sugaras *stephanét*, fülbevalót és kétsoros nyakláncot viselő, balra néző női fej.

Sárga járulékos színnel: az A oldalon az ékszerek, a *stephané*, a nőalak saruja, a pontdíszek a ruhán, a koszorú, részletek a ládikán, a virágok széle, az oldalsó indák végén a pontok; a B oldalon az ékszerek és a *stephané*. Fehér járulékos színnel: mindkét oldalon a nőalak kontyában a szalag. Reliefvonallal a nőalak belső rajza, a *kyma*-sort közrefogó két vonal és a nyelvek félkörívei.

A váza a Kr.e. IV. század harmadik negyedében működő Otago-festőhöz köthető. A festőről: A. D. Trendall – A. Cambitoglou, RVAp II., 712-713. A B oldalon ábrázolt női

fejen egyértelműen felismerhetők az Otago-festő stílusjegyei: a hosszú, oszlopszerű nyak, amelynek körülbelül a közepén látszik egy dupla gyöngysor, az orrhoz közel eső, kicsit kiálló, zárt száj, a felfele kunkorodó felső szemhéj és a homlok fölötti nagy hajcsomó. A budapesti pelikén, amely a festő kedvenc vázaformája, a keretező motívumok – fölül *kyma*, alul vörös sáv, oldalt indák és levelek – is az ő stílusát idézik.

19. Lelt. sz.: T 771. Csere Hajnal Jánossal, 1948. M.: 17,6 cm; szájátm.: 10 cm. (19a-b. kép).

Irod.: Oroszlán – Dobrovits 1947, 43, IX. sz.

Barnássárga agyag, fekete fényes máz, amely helyenként (szájperem, fülek, edény alsó része, talpkorong) teljesen lekopott. A fülek mögött és a talpgyűrű fölött a láb keskeny sávja reserved.

Az edénytest törött; ragasztva.

Profilált talpon öblös test, kihajló szájperem, szalagfülek.

Az A oldalon a nyakon futó kutya-minta, a B oldalon vörös sávban fekete kör és két fekete pont váltakozásából álló minta. A fülek alatt palmetta (a jobb oldali fül alatt sülyesztett), kétoldalt spirális indák, köztük levéllel. Mindkét oldalon kereszt és csüngő-mintás *sakkost*, sugaras *stephanét*, a kontyban szalagot, pontokból álló fülbevalót és nyakláncot viselő, balra néző női fej.

Sárga járulékos színnel: az ékszerek, a *stephané*, a szalag.

A vázát a Monopoli-festő festette a Kr.e. IV. század harmadik negyedében. A festőről: A. D. Trendall – A. Cambitoglou, RVAp II., 706-708. A Monopoli-festő stílusát legkönnyebben talán a hajat összefogó *kekryphalos* vagy gyakrabban *sakkos* mintázataról lehet felismerni, amely – mint a budapesti vázán is – általában párhuzamos vonalak közé foglalt keresztekből, vonalkákból áll, illetve efölött háromszög vagy csepp alakú csüngők díszítik. A fül fölötti hajcsomó néha egészen kicsi és általában látszik a váll egy kis részlete is, ahogyan ez a budapesti pelikén is megfigyelhető.

20. Lelt. sz.: 51.32. A Gyulai Városi Múzeum átadása, 1950. Haán Antal gyűjteményéből. M.: 11 cm; szájátm.: 6 cm. (20a-b. kép).

Sárgászörös agyag, tompa fényű, helyenként megkopott fekete máz. Csak a talp alja reserved.

A szájerem csaknem fele hiányzik; kiegészítve.

Kisméretű, öblös testű peliké kihajló szájeremmel, szalagfülekkel.

Az A oldalon *sakkost* viselő, jobbra néző női fej, fölötté vörös sávban fekete pontok sora. A B oldalon *kekryphalost* viselő, balra néző női fej, fölötté futó kutya-minta. Mindkét női fej előtt és mögött formátlanná stilizált növényi dísz.

A váza a Monopoli-csoport késői vázái (Jenkins-alcsoport) közé sorolható a Kr.e. IV. század utolsó negyedéből. A csoportról: A. D. Trendall – A. Cambitoglou, RVAp II., 704-710. A csoport késői vázáira jellemző minőség romlást leginkább a keretező motívumok, indák átalakulása és a fej vonalait követő elrendezése jelzi.

Lékythos-aryballosok

21. Lelt.sz.: 51.826. Kund Elemér gyűjteményéből, 1951. M.: 20,6 cm; talpátm.: 8 cm. (21a-c. kép).

Irod.: Oroszlán – Dobrovits 1947, 43, I. sz. és 9. t.

Sárgásbarna agyag, fekete máz. Belül mázatlan. Talpgyűrű fölötti keskeny sáv reserved.

Sok darabból összeragasztva. A testen több kisebb és két nagyobb kiegészítés (a vállon és Erós mögött; a kisebbek a nyúlön, Erós koszorúján, a nőalak koszorúja alatt). A nyak felső része a szájjal hiányzik.

Profilált talpgyűrűn ovoid, kissé hengeres test, vékony nyak.

A nyak alján körbe vonalas minta, a vállon négyszirmú virágok, alul futó kutya-minta. A fül alatt kettős akrotérion palmetta lantindába foglalva, amelynek ágai spirálisba csavarodnak, köztük levelek. Kétoldalt spirális-fa levelekkel. Elöl a képmezőben, jobb oldalt sziklán ülő, hosszú *chitont*, *sphendonét*, mindkét karján karpereceket viselő nőalak. Hátrafele tartott bal kezében koszorút tart, jobbja jobb combján pihen. Előtte álló, ruhátlan Erós; fején *sphendonét*, mellkasán és jobb combján gyöngysort, mindkét karján karperecet visel. Bal kezében koszorút tart, jobbát előre nyújtja egy nyúl felé, amely a két alak között látható a képmezőben. Erós mögött az alapból felnövő, pontokból álló növény és

négyszirmú virág. A nőalak lába előtt korong-alakú tárgy, mögötte négyszirmú virág. A nyúl fölött korong-alakú tárgy részlete.

Fehér járulékos színnel: a virágok közepe és széle, az indák végén pontok, a sziklát alkotó körök, az ékszerek, a koszorúk díszai, Erós szárnyának részletei.

A vázát a B.M. Kentaur-csoport festette a Kr.e. IV. század harmadik negyedében. A csoportról: A. D. Trendall – A. Cambitoglou, RVAp II., 621-631. A lékythosokat gyakran dekoráló B. M. Kentaur-csoportra jellemző tematika a sziklán ülő nőalak önállóan vagy Erósszal/ifjúval ábrázolva. A nőalak lábtartása – egyik láb egy kicsit a másik előtt – valamint a mellék közt hagyott „nyitott” tér szintén a csoport jellemzői közé tartozik. Az alakok fejének stílusa, a *sphendoné* és a konty megrajzolása alapján a budapesti váza legközelebbi párhuzama egy torinói lékythos (CVA Torino 1, tav., 20, 7-8), amelyen a fül alatti kettős palmetta a körülötte lévő indákkal együtt szintén nagyon hasonló a budapestin látható mellékdíszítéshez.

22. Lelt. sz.: T 760. Az Iparművészeti Múzeum átadása, 1948. Wartha Vince gyűjteményéből. M.: 17,6 cm; talpátm.: 7 cm. (22a-b. kép).

Vörösesbarna agyag, rozsdavörös bevonás, csillogó fekete máz. Belül nem fedi máz. Talpgyűrű fölötti sáv reserved.

A nyak felső része a szájjal, valamint a fül hiányzik. A test jó része kiegészítés. A talp csorbult, alja nincs.

Profilált talpgyűrűn tojásdad test, vékony nyak.

A nyak alján függőleges vonalak sora, alatta a vállon *kyma*-sor. A képmező alatt két párhuzamos vörös sáv. A hiányzó fül alatt lant-palmetta, két oldalán spirális indákkal, köztük levelekkel. A képmezőben balra néző, sziklán ülő, ruhátlan Erós; fején *sphendoné*, mindkét karján három karperecet, gyöngyökből álló nyakláncot, mellkasán átlósan és combján gyöngysort visel. Előrenyújtott jobb kezében fehér pontokkal díszített ládika, leengedett baljában szív-alakú levél. Erós előre nyújtott karja előtt korong-alakú tárgy részlete.

Fehér járulékos színnel: a sziklát jelképező párnaszerű sávok, az ékszerek, Erós szárnyának részletei, a ládika díszítményei és a levél körvonala. Reliefvonallal Erós testének belső rajza, bal oldalának és bal karjának körvonala.

A váza a Menzies-csoporthoz köthető a Kr.e. IV. század utolsó negyedéből. A csoportról: A. D. Trendall – A. Cambitoglou, RVAp II., 830-851. A csoporton belül többféle stílus különíthető el, a budapesti váza festője valószínűleg a Ganymédész-festőhöz közeli mesterek egyike lehetett, mivel Erós orrának és szájának – az alsó ajak alatti bemélyedéssel – megrajzolása közel áll a vázafestő stílusához.

23. Lelt. sz.: 50.248. Az Iparművészeti Múzeum átadása, 1948. Wartha Vince gyűjteményéből. M.: 13,6 cm; talpátm.: 4,5 cm. (23a-b. kép).

Sárgászöld színű agyag, rozsdavörös bevonás, fekete máz. A kiöntő kívül és fölül, a fül teljesen fekete mázas.

Alacsony talpgyűrűn nyúlánk, ovális test, vékony nyak, széles, magas szájtölcsér.

A nyak alsó részén függőleges vonalak sora. A fül alatt palmetta, két oldalán spirális inda levelekkel. Elöl álló, ruhátlan Erós; haja hátul kontyba fogva, benne szalag, fején koszorú, mellén átlósan gyöngysor, lábain három-három, két karján két-két és láb-, illetve karperec. Előrenyújtott jobb kezében tükör, baljában koszorú. Erós mögött négyszirmú virág, lába előtt kerek tárgy (phiale, labda?).

Járulékos sárgásfehér színnel: Erós fején a koszorú és a szalag, az ékszerek, szárnyának részletei, kezében a tükör, a koszorú díszítményei, a virág közepe és szélei, a kerek tárgy díszai. Reliefvonallal Erós testének belső rajza és körvonala, valamint a szárnytollak.

A vázát a Zaandam-festő köréhez tartozó mester festette a Kr.e. IV. század második-harmadik negyedében. A Zaandam-csoportról: A. D. Trendall – A. Cambitoglou, RVAp I., 287-290. Erós fejének megrajzolása és kicsit lefele billentett tartása a Zaandam-festő stílusát idézi. A fehér tükör a tükrölap körüli párhuzamos vonalakkal szintén a festőre és körére jellemző típus, bár a budapesti vázán hiányzik a tükör közepéről a Zaandam-festőnél gyakori fekete korong. A vázaképet kétoldalt keretező, felül kifelé kunkorodó spirális inda, alul-fölül egy-egy csepp alakú levéllel szintén a vázafestő és köre által alkalmazott díszítési mód.

24. Lelt. sz.: 50.178. Szárm.h.: Állítólag Cumaeből. Pulszky K. vásárlása az 1873-as bécsi világkiállításon. Korábban a Sayn-Wittgenstein gyűjteményben. Az Iparművészeti Múzeum átadása, 1948. M.: 8,13 cm. (24. kép).

Irod.: Szilágyi 1988b, 67, 41. sz.

Narancsvörös agyag, fényes fekete máz.

Talpgyűrűn karcsú, ovális test, profillal elváló magas nyak, barázdával elváló száj széles peremmel.

A nyak alján függőleges vonalak sora, a vállon vörösen hagyott sáv. A fül alatt palmetta, két oldalán spirális indával, amely mellett csepp-alakú levelek és bal oldalt virág van. A testen elől balra néző madár (galamb?), előtte levél, mögötte a felső sarokban hármasszerű levél.

Kr.e. IV. század második fele.

Kantharosok

25. Lelt. sz.: 70.1.A. Forbáth Alfréd adománya, 1969. M.: 22,4 cm (a peremig: 18,5 cm). (25a-b. kép).

Irod.: Szilágyi 1972, 7-18, fig. 6-7, 105-111; Szilágyi 1981, 23, no. 15/h; RVAp II, 987, no. 295; Szilágyi 2002a, 98.

Vörössárga agyag, rozsdavörös bevonás. A képmezőn kívüli felületet fekete, fémesen csillogó máz fedi, kivéve a talp alját, két sávot a talp lépcsőin, valamint a fülek mögötti részt.

A talp széle csorbult.

Széles, három lépcsős talpon magas láb közepén reliefgyűrűvel. Csaknem egyenes falú edénytest kihajló szájperemmel. Edény aljától kiinduló, perem fölé nyúló szalagfülek, amelyek a peremhez kis rúddal csatlakoznak. A fülek alján kihajló végű kis lap.

Az A oldalon bal lábával sziklára lépő, jobbra néző, ruhátlan Erós; lábán saru, fején *sphendoné* és sugaras diadéma, fülbevalót, nyakláncot, mindkét karján és lábán kar-, illetve lábpereceket, mellén és jobb combján gyöngysort visel. Felemelt jobb kezében tükröt, leengedett baljában szőlőfürtöt tart, mögötte *taenia*. A B oldalon hasonló pozícióban, de balra néző, hosszú *chiton*-t, sarut, fején *sphendonét* és sugaras diadémát, fülbevalót, nyakláncot, mindkét karján karpereceket viselő nőalak. Felemelt jobb kezében tükör,

baljában szőlőfürt, feje mögött virág. Mindkét oldalon stilizált ión oszlopok (vagy fáklyák) keretezik a képmezőt.

Fehér járulékos színnel: a ión oszlopok, Erós jobb szárnyának néhány tolla, a nőalak hajában a szalag. Sárga járulékos színnel: az ékszerek, a saruk, a tükrök, a szőlőfürtök, a hajdíszek, a sziklákon a sávok; az A oldalon a *taenia*, a B oldalon a virág a pontok.

A vázát a Kr.e. IV. század utolsó negyedében működő Lecce 847-csoporthoz sorolta A. D. Trendall. A csoportról: A. D. Trendall – A. Cambitoglou, RVAp II., 986-987. Az ebbe a csoportba sorolt vázák két fő kritériumnak kell, hogy megfeleljenek: egyrészt nincs plasztikus fej a fülvégeknél, másrészt nincs dekoratív sáv a képmező alatt. Valószínűleg ugyanattól a kéztől származik, mint a CVA Lecce 2, tav., 53, 7-8. és Kat. 26. (70.2.A) kantharos. Talán szintén ugyanez a festő festette a csoportnak nevet adó leccei kantharost is (CVA Lecce 2, tav., 53, 4-5.). Szilágyi J. Gy. egy további, new yorki kantharosról is feltételezi, hogy ugyanehhez a kézhez köthető, amelyet azonban A. D. Trendall egy másik csoportba sorolt (RVAp II., 988, no. 313; Bari 5981-festő).

26. Lelt. sz.: 70.2.A. Forbáth Alfréd adománya, 1969. M.: 22,2 cm (a peremig: 18,1 cm). (26a-b. kép).

Irod.: Szilágyi 1972, 7-18, fig. 1-5,8, 105-111; RVAp II, 987, no. 297; Szilágyi 2002a, 98.

Sárgásbarna agyag, rozsdavörös bevonás. A képmezőn kívül fémesen csillogó fekete máz fedi a vázát, kivéve a talp alját, két sávot a talp lépcsőin, valamint a fülek mögötti részt.

A száj peremén és a talpon kis csorbulás. A bal oldali fül aljáról hiányzik a kis lap.

Széles, három lépcsős talpon magas láb, középen reliefszerű. Csaknem egyenes falú edénytest kihajló szájperemmel. Edény aljától kiinduló, perem fölé nyúló szalagfülek, amelyek a peremhez kis rúddal csatlakoznak. A jobb oldali fül alján kihajló végű kis lap.

Az A oldalon szárnyas női büszt *sakkosban*. A fej kissé balra hajlik. A B oldalon két pontsorral jelölt sziklán ülő, sarut, hosszú *chitont*, dereka körül köpenyt viselő nőalak; hajában *sphendoné*, sugaras diadéma és szalag, fülbevalót, nyakláncot és csuklóin karpereceket visel. Bal kezében tükröt, jobbában zsinóron madarat tart. A képmezőt két stilizált ión oszlop (vagy fáklya) keretezi.

Fehér járulékos színnel: az A oldalon a teljes női büszt, a szárnyak belső része és a tollak külső széle, a B oldalon a ión oszlopok, a nőalak hajában a szalag, valamint a madár.

Sárga járulékos színnel: az A oldalon a *sakkos* hálódísz, az arc részletei, ráncok a nyakon, félkörök a vállakon, a szárnyon a pontsorok, a B oldalon az ékszerek, a saru, a *sphendoné* sávjai, a tükör oldalsó és középső díszei és nyele, sávok a madáron.

A vázát a Lecce 847-csoport készítette a Kr.e. IV. század utolsó negyedében (A. D. Trendall). A csoportról: ld. fenn Kat. 25. Az ülő nőalak lábtartása, fejének és mellének megrajzolása összevethető a CVA Lecce 2, tav. 53, 7-8. kantharoson ábrázolt ülő nőalakéval. A két vázát ugyanaz a festő dekorálta. Valószínűleg szintén ugyanehhez a kézhez köthető a Kat. 25. kantharos is.

27. Lelt. sz.: 51.825. Kund Elemér gyűjteményéből, 1951. M.: 13,9 cm. (27a-b. kép).

Irod.: Szilágyi 1966, 123; RVAp II, 900, no. 455.

Sárgászöld agyag, fémesen csillogó, egyenetlenül feltett fekete máz. A talp oldala és alja, valamint egy sáv a fülek alatt reserved.

A fülek és a perem nagy része hiányzik.

Kettős barázdával profilált, kónikus, széles talp, magas, középen reliefgyűrűvel tagolt láb. Ívben felfelé szélesedő, karcsú test.

A és B oldalon *kekryphalost*, sugaras diadémát, fülbevalót és gyöngyökből álló nyakláncot viselő, balra néző női fej, előttük kis, hármasszerű levél. Mindkét oldalon stilizált ión oszlop (vagy fáklya) a keretező motívum.

Fehér járulékos színnel: az ékszerek, a diadémák, a *kekryphaloson* pontok és sávok, a szalag a kontyban, a ión oszlopok. Sárga járulékos színnel: a fejek előtti kis hármasszerű levél, egy-egy sáv a *kekryphaloson*.

A. D. Trendall a Kr.e. IV. század utolsó negyedében működő Lavello-csoporthoz sorolta a vázát. A csoportról: A. D. Trendall – A. Cambitoglou, RVAp II., 899-900. A budapesti váza ábrázolásán is megfigyelhetők a csoport női fejeire jellemző főbb vonások, mint az egy vonalból álló felső szemhéj, az ék alakú pupilla, az enyhén hangsúlyosabb alsó ajak és a kerek áll, valamint a *stephané* sugarai, amelyek rövidek és leérnek egészen a fülbevalóig.

28. Lelt. sz.: 50.265. Az Iparművészeti Múzeum átadása, 1950. Wartha Vince gyűjteményéből. M.: 18,2 cm. (28a-b. kép).

Irod.: Szilágyi 1966, 123; Szilágyi 1972, 15, fig. 9; RVAp II, 1012, no. 843.

Vörösesbarna agyag, néhol vöröses fekete máz, amely az edény belsejét és alját is befedi.

A fülek és a perem nagy része hiányzik.

Magas, közepén reliefgyűrűvel tagolt láb, csonkakúp alakú széles talp, alján kis lépcsővel. Magas, ívben szélesedő, karcsú test.

A és B oldalon elkorcsosult volutájú, ión oszlopok (vagy fáklyák) között balra néző, keresztekkel, pontokkal és sávokkal díszített *kekryphalos*, sugaras diadémát, gyöngyökből álló nyakláncot és háromszög alakú fülbevalót viselő női fej.

Fehér járulékos színnel: az ékszerek, a *kekryphalos* mintái, a ión oszlopok (vagy fáklyák).

A vázát a Kantharos-csoport készítette a Kr.e. IV. század utolsó negyedében (A. D. Trendall). A csoportról: A. D. Trendall – A. Cambitoglou, RVAp II., 991-1009. A csoportra jellemző női fej ábrázolásról: ld. Kat. 15. A budapesti váza a Kantharos-csoport késői munkái közé tartozik, amelyeken egyre gyakoribbá válik a *kekryphalos* az addigi *sakkos* helyett. A jellegzetes háromszög alakú szemforma alapján pedig a csoporton belül az ún. Háromszögletű szem-alcsoportba sorolható, annak is a későbbi fázisába, amikor a szem leginkább fektetett háromszögre hasonlít és a homlok feletti hajcsomó egyre jobban kiemelkedik fölfele.

Patera

29. Lelt. sz.: 50.914. Szárm.h.: Nola. Pulszky K. vásárlása az 1873-as bécsi világkiállításon. Korábban a Sayn-Wittgenstein gyűjteményben. Az Iparművészeti Múzeum átadása, 1948. M.: 5,5 cm; átm.: 17,6 cm. (29a-b. kép).

Irod.: Pulszky 1874, 24-25, 72. sz.; Schickedanz – Pulszky 1877, 93; Szilágyi 1988b, 67, 40. sz.; Vandlík 2010, 273-276.

Barnásvörös agyag, fekete máz.

Több darabból összeragasztva. Talpa és két füle hiányzik. A peremen nagyobb, a csészén kisebb kiegészítés.

Talpas tál profilált peremmel, amely tetején két nagy fül volt, két oldalukon, a peremen gomb.

Kívül: két, *sphendonét* viselő, balra néző női fej; egyik előtt *taenia*, a másik előtt *tympanon*. A két fej között mindkét oldalon palmetta, kétoldalt spirális indákkal és levelekkel. Belül: álló, bal karjával oszlopra támaszkodó, hosszú, övezett *chitont*, sarut, fején *sphendonét* viselő nőalak. Bal lába a másik előtt keresztben, jobb kezében rozettafüzért tart. Arca előtt rozetta, az oszlop mögött pontokból álló növény. A képmező körül vörös sáv, fölötte babérág, a peremen fekete, függőleges vonalak.

Fehér járulékos színnel: kívül: a *taenia* rojtjai és a *tympanon* díszai; belül: a rozetták közepe és a szalag, amelyre fel vannak fűzve, a nőalak kontyában a szalag.

A vázát a Woman-Eros-festő festette a Kr.e. IV. század utolsó negyedének elején. A vázafestőről: A. Cambitoglou 1960, 365-366. és A. D. Trendall – A. Cambitoglou, RVAp II., 644-645. A vázafestő jellegzetes stílusa megfigyelhető az álló nőalak szemének megrajzolásában, amelynél a pupillát és az alsó szemhéjat egyetlen ívelt vonal képezi, a mellek ábrázolásában, amelyeket egy fekvő S-alakú vonallal alakít ki a vázafestő, illetve a kiszélesedő lábfej rajzában.

Tálak

30. Lelt. sz.: 50.252. Az Iparművészeti Múzeum átadása, 1950. Wartha Vince gyűjteményéből. M.: 5,9 cm; átm.: 24 cm. (30. kép).

Irod.: Szilágyi 1981, 22, no. 15/e; RVAp II, 999, no. 480.

Sárgászöld agyag, barnásfekete máz. A tál kívül csak fekete mázas.

A peremen kis csorbulások.

Talpgyűrűn széles, profilált peremű tál.

A peremen fekete vonalkák, belül stilizált, virágos ág. A középső képmező körül vörös sávban, két párhuzamos, fekete vonal között futó kutya-minta. A képmezőben balra néző, pontsorokkal és kis keresztekkel díszített *sakkost*, sugaras diadémát, lefelé csökkenő fehér vonalakból álló fülbevalót, nyakláncot viselő női fej. Elöl a nyakat és az állat, hátul a tarkót és a *sakkos* alját levelek keretezik. A fejjel szemben phialé részlete.

Fehér járulékos színnel: a virágos ág szára, a virágok felső része és a köztük lévő pontok, a diadéma, a *sakkoson* két pontsor és a tetején a szalag, a fülbevaló. Sárga járulékos színnel: a virágok alsó része, az phialé díszai, a *sakkos* mintái, valamint a nyaklánc.

A Kr.e. IV. század utolsó negyedére keltezhető tálat a Kantharos-csoport festette (A. D. Trendall). A csoportról: A. D. Trendall – A. Cambitoglou, RVAp II., 991-1009. A csoportra jellemző női fej ábrázolásról: ld. Kat. 15. A csoport táljainak tondójában ábrázolt női fejek körül gyakori mellékdíszítés a budapesti tálon is látható phialé és növényi motívum.

31. Lelt. sz.: T 780. Fleissig J. hagyatéka, 1949. M.: 3 cm; átm.: 13,6 cm. (31. kép).

Irod.: RVAp II, 999, no. 481.

Szürkéssárga agyag, barnásfekete máz.

Profilált, kis talpgyűrűn széles, lapos tálka, profillal elváló, kiugró peremmel.

A peremen fekete vonalak, belül a képmező körül vörös sávban futó kutya-minta. Középen balra néző, pontsorokkal és kis keresztekkel díszített *sakkost*, sugaras diadémát, pontokból álló fülbevalót, nyakláncot viselő női fej. Nyaka előtt és mögött egy-egy fehér kör, arca előtt kis levélke, feje fölött három sárga pont.

Fehér járulékos színnel: az ékszerek, a *sakkos* mintái, a diadéma, a két kör és a levélke. Sárga járulékos színnel: a *sakkos* tetején egy sáv és a szalag, a fej fölötti három pont.

A tálat a Kantharos-csoport festette a Kr.e. IV. század utolsó negyedében (A. D. Trendall). A csoportról: A. D. Trendall – A. Cambitoglou, RVAp II., 991-1009. A csoportra jellemző női fej ábrázolásról: ld. Kat. 15.

Halas tál

32. Lelt. sz.: T 762. M.: 6,4 cm; átm.: 25,6 cm. (32. kép).

Irod.: McPhee – Trendall 1987, 143, no. 95.

Vörössessárga agyag, híg, barnás máz.

A talp ragasztva.

Profilált talpon alacsony láb, alig mélyülő tál, mélyen lehajló, függőleges peremmel. Középen kis, peremes bemélyedés.

A középső bemélyedés körül, valamint a peremen oldalt futó kutya-minta. A tányéron három hal (egy vörös márna és két ajakos hal). Az egyik hal szeme fölött szemöldök.

A tál a Kr.e. IV. század utolsó két évtizedében aktív Szemöldök-festő egy igénytelenebb követőjének munkája (A. D. Trendall). A halak és belső mintázatuk megrajzolása hasonló a CVA Warsaw 5 (Poland 8), pl. 7,7 tálon láthatóakéhoz.

Lekanis fedelek

33. Lelt. sz.: 96.11.A. Szárm.h.: talán Orta Novából. Vétel C. Wagensommertől, 1996. M.: 5,2 cm; átm.: 9,72 cm. (33a-b. kép).

Krémsárga agyag, fekete máz. Belül festetlen.

A fogó ragasztva, kis hiányokkal.

Függőleges, kissé befele hajló oldalperemű, domború fedő. Középen lépcsősen szélesedő fogó-korong, amely fölül bemélyített, középen kis külön bemélyedéssel.

A fogó tetején feketealakos rozetta, az oldalperemen futó kutya-minta. A fedőn kétoldalt egy-egy balra néző, *kekryphalost*, sugaras diadémát, kör alakú fülbevalót és gyöngyökből álló nyakláncot viselő női fej. A kontyban mindkét oldalon keresztet formázó szalag. A fejeket kétoldalt alul és a jobb felső sarokban levelek keretezik. A két fej között ívekbe foglalt palmetta, a középső levél két oldalán egy-egy ponttal.

Sárgásfehér járulékos színnel: a leveleken és a palmetta középső levele melletti pontok, az ékszerek, a diadéma, a *kekryphalos* mintái, valamint a kontyban keresztként ábrázolt szalag.

A fedőt a Fehér Kereszt-csoport készítette a Kr.e. IV. század utolsó negyedében. A csoportról: A. D. Trendall – A. Cambitoglou, *RVAp Suppl. II. Part 2*, 336-338. A csoportot sok minden köti a Kantharos-csoporthoz, így például a szemábrázolás (felső szemhéj két vonala hegyesszögben találkozik), valamint a *sakkos* helyett itt a *kekryphalos* alján ábrázolt fehér sáv és a homlok feletti hajban megjelenő fehér vonal, ami azonban már rövidebb, mint a Kantharos-csoport vázakepein. A legfontosabb stílusjegy, ami alapján ezek a vázák egy csoportba tartoznak, az a kontyban keresztként megjelenő fehér szalag, amelyről a csoport a nevét is kapta.

34. Lelt. sz.: 50.783. A Gyulai Városi Múzeum átadása, 1950. Haán Antal gyűjteményéből. M.: 4,3 cm; átm.: 8,6 cm. (34a-b. kép).

Barnásvörös agyag, sötétbarna-fekete máz.

Több darabból összeragasztva, néhány kisebb kiegészítéssel.

Függőleges oldalperemű, domború fedő. Közepén lépcsősen szélesedő, fölül bemélyített fogó-korong, közepén kis bemélyedéssel.

A fogó tetején fekete rozetta, az oldalperemen fekete, függőleges vonalak. A fedőn két balra néző, *kekryphalos* viselő női fej, az egyiken fülbevaló. A képmezőt indák és levelek keretezik. A spirális indák végén fehér pont. A két női fej között palmetta.

Fehér járulékos színnel: a *kekryphalos* mintái, a fülbevaló és a pont az indák végén.

A fedő a Kr.e. IV. század utolsó negyedében készült és a Winterthur-csoporthoz (Madrid 11215-alcsoport) köthető. A csoportról: A. D. Trendall – A. Cambitoglou, *RVAp* II., 694-700. A fedő törései az attribúció szempontjából sajnos lényeges részeket húzódnak. Mindazonáltal a *kekryphalos*, a felfele irányuló tekintet, a homlok feletti viszonylag nagy hajcsomó, illetve a fejet keretező, fehér pontban végződő spirális levelek a Winterthur-csoport jellegzetességeit mutatják. A kicsit felfele mutató kerek áll és az ehhez közelítő alsó ajak alapján a budapesti fedő valószínűleg a Madrid 11215-alcsoportba tartozik. Valószínűleg ugyanehhez a kézhez köthető a De Juliis 2006, 452, fig. 84. miniatűr kráter női fej ábrázolása, amely töredékes volta ellenére is ugyanazokat a stílusjegyeket viseli magán, mint a budapesti fedő női feje: a szemek ezen is kifejezetten nagy méretűek, hosszú szemöldökkel, a reserved háttér előtt nagy és kerek konty, a homlok feletti hajcsomó pedig egyik vázán sem tölti ki teljesen a számára vörösén hagyott helyet.

III. A vázák funkciója

A vázaképek összefüggése magával a vázaformával, illetve az elhunyt nemével már a kezdetektől témája a kutatásnak. Legutóbb A. Hoffmann igyekezett képet adni a formázás-funkció kapcsolatáról, aki a nagyszabású „Tarentum-projekt” résztvevőjeként, mintegy 550 tarentumi sír anyagát vizsgálta meg.⁶² Kézenfekvő lenne, hogy a női szerepkörhöz kötött vázaformákat az ehhez a körhöz kapcsolódó jelenetek, míg az inkább férfiak által használtakat (például a *symposion* kellékei) az ahhoz a szférához kapcsolható jelenetek díszítsék. Ez azonban nem minden esetben van így. Ráadásul az egyéb mellékletek alapján sem föltétlen mondható meg teljes bizonyossággal az elhunyt neme amennyiben az a maradványokból már nem megállapítható. Annak ellenére ugyanis, hogy a *strigilis* jelenlétét a mellékletek között általában férfi, a tükörét pedig női temetkezés jellemzőjének tartják, a kettő együtt is előfordul.⁶³ Sőt, Tarentum mellett (Contrada Santa Lucia) egy csont legyezővel együtt is találtak kis méretű, elefántcsont *strigilist*.⁶⁴ Bronztükör jelenléte a sírban tehát nem utal egyértelműen az elhunyt nemére; a sírokban előforduló sok miniatűr tükör is nem annyira a tárgy kozmetikai jellegét hangsúlyozza, hanem egy összetettebb, szimbolikus funkcióra utal. Pantanellói és tarentumi temetők anyagának csontvizsgálata sem hozott mindig ugyanolyan eredményt, mint amelyet a leletkombinációk alapján elvégzett kutatás.⁶⁵ E. Lippolis szerint ékszerek, lekanis vagy pyxis jelenléte lehetővé teszi egy tükör-mellékletes sír női elhunythoz rendelését.⁶⁶ Tarentumban azonban lekanis mellett öt esetben *strigilis* is előfordul a mellékletek közt.⁶⁷ Ez azonban nem föltétlen azt bizonyítja, hogy a lekanis nem női váza volt. Ezt az edényt kozmetikumok tárolására használták: a tarentumi 253-as sírból származó lekanisban kagylóhéjat, benne vörös festékmaradványokat is találtak.⁶⁸ Valószínűleg inkább a *strigilis*nek lehetett a rítusban, a tükörhöz hasonló módon, a nemekhez nem feltétlen

⁶² Hoffmann 2002.

⁶³ Patrasi, pherai és tarentumi példákat idéz: Cassimatis 1998, 298-299.; Hoffmann 2002, 243-244: *strigilis* szövösúllyal a 296. sírban; Graepler 1997, nos. 14., 39., 67., 115. és 209. sírban *strigilis* tükörrel. A szövösúlynál azonban mindenképp meg kell említeni, hogy egyes esetekben felmerül, hogy nem pusztán mellékletek voltak, hanem a *prothesis* során szerepük lehetett az elhunyt feletti baldachin kifeszítésében, ld.: Fabbri – Osanna 2005, 231.

⁶⁴ Cassimatis 1991, 195.

⁶⁵ Hoffmann 2002, 108-111.

⁶⁶ Lippolis 1994a, 144.

⁶⁷ Hoffmann 2002, 100, Taf. 21,1 és 22, 2.

⁶⁸ Ibid., 101.

kötődő szerepe.⁶⁹ Locriban is előfordul *strigilis* női sírokban, bár itt szinte biztosan eredeti „jelentésében”, hiszen a locri nők szintén edzették a testüket; a Locri-festő *palaistra* közegeben is ábrázolja őket. Ugyanakkor az nem valószínű, hogy ez általánosan igaz lenne Dél-Itáliára, hiszen a locri nők különleges társadalmi helyzetben voltak.⁷⁰ A pyxisnek a lekaniséhoz hasonló, kozmetikai szerepe volt és a B2 fázistól (Kr.e. 325-300) már többnyire csak a pyxis fordul elő a sírokban.⁷¹ A kozmetikai edények közül a lékythos szerepe nem minden esetben egyértelmű, ugyanis gyakran fordul elő férfi sírok mellékleteként. Valószínűleg a tarentumi temetkezési rítus alapvető eleme lehetett.⁷² Rituális használatra enged következtetni a budapesti Kat. 22. lékythos is, amelynek nincs alja és valószínűleg eredetileg sem volt. A hydria is elsősorban női edény, de A. Hoffmann nem annyira a menyasszony-fürdő során betöltött szerepe miatt tartja annak, hanem a női feladatnak tartott napi vízhordáshoz köti. Véleménye szerint Tarentumban, a lebés gamikoshoz hasonlóan, a hydriát is a nem-házasság nők sírjaiba tették.⁷³ Bár az itáliai lebés gamikos funkciója valószínűleg ennél árnyaltabb képet mutat. H. Cassimatis ugyanis az attikai és az italiota széria ikonográfiájának összehasonlításakor arra a megállapításra jutott, hogy a kettő olyannyira különbözik, hogy Dél-Itáliában valószínűleg más funkciót töltött be a váza.⁷⁴ Már az attikai lebés esetében sem teljesen világos a funkció, hiszen a forma, úgy tűnik, nem alkalmas víz melegítésére, ráadásul menyegzői menet ábrázolásokon több is előfordul belőle, tehát nem a menyasszonyi fürdő vizét tarthatták benne. Valószínűleg inkább tisztító aktusra, vízzel történő meghintésre használták – legalábbis azokban az esetekben gondolhatunk erre, amikor ágak állnak ki az edényből.⁷⁵ Az itáliai darabok szűk szája, lapos válla nem teszi lehetővé sem az ivó-, sem az öntőedény funkciót. A fedelek gondosan kidolgozottak, komplexek, ami szintén arra utal, hogy az itáliai lebés nem használati edény volt. A rajtuk látható ábrázolásokon leggyakrabban előforduló tárgyak (phialé, koszorú, tükör, szőlő) rituális kontextust valószínűsítenek, de semmi nem utal kifejezetten menyegzői rituáléra.⁷⁶ Ugyanakkor Erős mégiscsak állandó szereplője a vázákon látható jeleneteknek. H. Cassimatis úgy véli, hogy a szexuális

⁶⁹ Cassimatis 1998, 298-299.

⁷⁰ Redfield 2003, 263.

⁷¹ Hoffmann 2002, 102, a kronológiai fázisokat ld.: 59, amely az E. Lippolis-féle felosztás (Lippolis 1994b, 243) kiegészítve.

⁷² Ibid., 104-105.

⁷³ Ibid., 98-99.

⁷⁴ Cassimatis 1993, 22.

⁷⁵ Ginouvès 1962, 279-281.

⁷⁶ Cassimatis 1993, 99, 102.

iniciációról szólnak ezek a vázák: egy korból/állapotból egy másikba történő átlépés szimbólumai. Olyan rituális edények tehát, amelyet pubertás idején kaphattak a fiatalok.⁷⁷ A nők vezethették magát a rituálét, ezért jelenhetnek meg egyazon vázán ugyanabban a pózban, ugyanazokkal a tárgyakkal mint Erós. A Woman-Eros-festő vázáin, akinek a budapesti patera (Kat. 29.) és egy sèvres-i skyphos⁷⁸ kivételével valamennyi ismert vázája lebés gamikos, a nő és az Erós alak gyakran valóban egymás replikájának tűnik. Az apuliai vörösalakos paterákon ábrázolt jelenetek köre tágabb, mint a lebések esetében, de kétségkívül a legtöbb esetben itt is az Erós/Aphrodité kontextus jelenik meg. A két vázaforma még egyéb területeken is hasonlóságot mutat: nagyon kevés mitológiai jelenetet ábrázolnak rajtuk, szintén nagyon ritka a kimondottan funeráris kontextus (sztlélé, *naiskos*).⁷⁹ Továbbá mindkét formát díszítik plasztikusan a füleken vagy mellettük. A gomba, bimbó, piramis alakú applikációk növényi motívumokat szimbolizálhatnak. A természetből vett motívumok talán szintén a termékenységet, fiatalságot jelképezhetik, megerősítve így a váza jelentését.⁸⁰ A menyegzői formáknál maradva, a loutrophoros még nevében is a menyasszony-fürdőnél betöltött szerepéről tanúskodik, ami a fürdővíz hordásával kapcsolatos. Az attikai vörösalakos vázák ábrázolásai alapján azonban nem teljesen világos, hogy a házassági ceremónia melyik szakaszában került sor használatukra. A vázaképek alapján R. Ginouvès öt lehetőséget gyűjtött össze.⁸¹ Ezek közül az első a nászajándék kategória, ami viszont rögtön ellentmond a következő jelenet-típusnak, amelyen a házasulandó nő maga megy el a vázával a menyasszony-fürdőhöz szükséges vízért, amely még a ceremónia előtt, tehát a nászajándékok előtt kellett, hogy történjen. A harmadik kategória maga a fürdő lenne, de erről nincsenek egyértelmű ábrázolások. A negyedik típus az *agogét* ábrázolja, tehát amikor a menyasszonyt új otthonához vezetik, és ezeken a jeleneteken szintén jelen van a loutrophoros, amelyet talán már mint emléket visz magával a frissen házasodott nő. Az utolsó típus az *epaulia* napja, tehát a ceremónia másnapja, amikor az ifjú pár az ajándékokat fogadja. A loutrophoros tehát gyakorlatilag végigkíséri a házassági ceremóniát. Apuliában a cilindrikus testű forma a gyakoribb, de eredete az anyaországi tojásdad testű formára megy vissza. Ez utóbbi típus is megjelenik

⁷⁷ Ibid., 111, 136.

⁷⁸ RVAp II., no. 445, 644.

⁷⁹ Ellentétben a nyeles paterával, amelynek funeráris karaktere egyértelműbb, hiszen maga is gyakran szerepel sztlélé vagy *naiskos* mellett ilyen jellegű jeleneteken, illetve kézben, tükör módjára tartva. A problémáról: Cassimatis 1998.

⁸⁰ Bár A. Hoffmann a női elhunyt szépségére utaló jelképként értelmezi ezeket: Hoffmann 2002, 93.

⁸¹ Ginouvès 1962, 269-270.

Apuliában, de csak egy rövid ideig a Kr.e. IV. század közepén, míg a cilindrikus forma még a Kr.e. III. században is előfordul.⁸² Az apuliai loutrophoros legközelebbi görög párhuzamait így nem is a keramikában, hanem a márvány síremlékek között találjuk. A márvány loutrophorosok, eredeti funkciójukkal összefüggésben, házasság előtt elhunyt nők sírját jelölték. Az apuliai vörösalakos loutrophorosoknál is hasonló szimbolikus funkciót töltött be a váza. Ezt az is mutatja, hogy általában nem volt zárt aljuk, tehát eleve síri használatra készültek, másrészt a rajtuk ábrázolt jelenetek témája, amelynek középpontjában többnyire női mitológiai alakok (Niobé, Alkéstis, ...) álltak, szintén a funkcióhoz illett. Előfordul, hogy a loutrophoroson a *naiskos*ban ábrázolt női elhunyt mellett magának a vázaformának az ábrázolása is megjelenik, amelyet nyilván a túlvilági menyasszony-fürdőhöz kapott mellékletként az elhunyt nő.⁸³ A formát sokszor gazdagon díszítették növényi motívumokkal, akár plasztikusan is, ami szintén a sepulchrális szimbolika része. A pelikét szintén a női szférához, házassághoz kapcsolódó vázának tartják és rendkívül gyakori a női sírokban. A korai fázisban azonban (késői A0 fázis: Kr.e. 400-380, A0-A1 fázis: Kr.e. 380-375) még ritkán fordul elő más, tipikusan női mellékletekkel együtt és csak az A1 fázistól (Kr.e. 375-350) keveredik egyértelműen esküvői és kozmetikai edényekkel. Ezt A. Hoffmann azzal magyarázza, hogy a korai IV. századtól fokozatosan megváltoznak Tarentumban a temetkezési szokások és az addig alternatív módon adható, nemtől függő mellékletek ezentúl egymással kombinálva is előfordulhatnak ugyanabban a sírban.⁸⁴ Ez a mellékletek számbeli növekedését is jelenti.

Már a Kr.e. IV. század elejétől előfordul és később általánossá válik az úgynevezett dionysikus alapkészlet – oinochoé és ivócsésze – sírba helyezése, amely nemtől és társadalmi helyzettől teljesen független volt. Az A1 (Kr.e. 375-350) fázisban az oinochoét még különböző ivócsészekkel kombinálták, az A2 (Kr.e. 350-325) fázistól azonban már egyértelműen a kétfülű csészét favorizálták a sírba helyezésnél.⁸⁵ Úgy tűnik tehát, hogy az alapkészlet szükséges volt a rítus szempontjából és ez nyilván az elhunyt lelkének további sorsával függött össze. Ahogyan azt a későbbiekben még látni fogjuk, az orphikus életmóddal ellentétes lenne egy túlvilági örökké tartó *symposion*ra való készülés, ugyanakkor kétségtelen, hogy a pelinnai arany lemezen a bor a boldogok jutalmaként van

⁸² Schmidt – Trendall – Cambitoglou 1976, 81-82.

⁸³ Pl.: RVAp Suppl. I., 72, no. 16e, pl. X,4. (Metopé-csoport).

⁸⁴ Hoffmann 2002, 106.

⁸⁵ Lippolis 1994a, 142; Hoffmann 2002, 114-115.

említve.⁸⁶ Minthogy azonban tisztán orphikus közösségekről nem igazán beszélhetünk, legfeljebb orphikus hatásokról, elemekről, valószínű, hogy ez esetben inkább a dionysikus eszmék kerültek előtérbe.⁸⁷

A. Hoffmann az általa vizsgált tarentumi sírok anyaga alapján azt igyekszik bizonyítani, hogy a vázaképek tematikája összefügg azzal, hogy maga a vázaforma a női vagy a férfi szférához tartozik. A bemutatott táblázatok⁸⁸ erre vonatkozóan legfeljebb tendenciát bizonyítanak, hiszen olyan sok a kivétel, hogy talán már nem is kellene őket kivételnek tekinteni. Az oinochoén, amely mint az alapkészlet része, a sírok nagy részében megtalálható, valóban nemtől függetlenül mindenféle jelenet (női szféra jelenetei, dionysikus jelenetek, *phlyax* jelenetek, harcosfej ...) előfordul. A nőiesnek tartott pelikén azonban szintén láthatunk harcos-búcsúztatás jelenetet, köpenyes ifjakat, szatírt, dionysikus jeleneteket is. Az, hogy pelikén nem szerepel *symposion* jelenet valószínűleg a formából adódó korlátozott lehetőségek miatt is van, hiszen a skyphoson, amely pedig a borivás kelléke, hasonló okokból szintén nem találunk *symposion* jelenetet. Ez utóbbin ha csak fej ábrázolás van, az többségében női fej, egyalakos ábrázolások esetében pedig női és férfi alakok egyenlő számban szerepelnek az A. Hoffmann által készített táblázatok szerint.⁸⁹ A kratérokon, amelyeken széles felület áll a vázafestő rendelkezésére, és ezáltal többalakos jelenetekre nyújt lehetőséget, az ábrázolások széles skáláját találjuk a szerelmi üldözéses jelenetektől a *symposion*ig. Az tehát, hogy női jelenetek (nőalakok, nő-szatír, nő-Erós, szerelmi üldözés, ajándékozás) a boriváshoz szükséges vázákon is megjelennek, magyarázható azzal, hogy ilyen vázák nemcsak férfi, de női sírokból is kerülnek elő. Az azonban ilyen módon nem magyarázható, hogy a férfi szférához asszociált jelenetek (férfiak dionysikus attribútumokkal, *thiasos*, harcos-búcsúztatás, köpenyes ifjak) nem csak férfi, de női vázákat is díszítenek.⁹⁰ A dionysikus elemek jelenlétét apuliai vázák esetében ugyanis nem magyarázhatjuk csupán Dionysos és a borivás kapcsolatával, hiszen Dél-Itáliában Dionysosnak az orphizmus által befolyásolt chthonikus aspektusa terjedt el. A női fej ábrázolást, amely gyakori mind a boros, mind a női vázákon, A. Hoffmann aszerint értelmezi, hogy a vázát nő vagy férfi használja: szerinte egy nő számára a női fej az ideált jelképezi, amilyennek neki is lennie kell, egy férfi számára pedig a nőt jelképezi, akire

⁸⁶ Tsantsanoglou – Parassoglou 1987.

⁸⁷ Hacsak nem gondolunk az alvilági forrásra, amelyből az elhunytak, az „igazak” isznak megérkezésükkor: Guthrie 1952², 171-174.; Kerényi 1995, 78-79.

⁸⁸ Hoffmann 2002, 122-123, Abb. 10-12.

⁸⁹ Ibid.

⁹⁰ Ibid., 124.

gondol, vagy akiről beszél borivás közben.⁹¹ Ez azonban nem tűnik túl valószínűnek, sokkal inkább gondolhatunk arra, amit M. Denoyelle fogalmazott meg; miszerint a női fej ábrázolások a vázán a funeráris vagy vallási rituálé női küldetésének jelzői.⁹² Mindenesetre ma már csupán csak találgatni tudjuk, hogy mit is jelentett, és jelentett-e egyáltalán valamit egy női fej a váza használójának. Vannak azonban olyan jelenetek is, amelyeket nem lehet női vagy férfi szempontok alapján különféleképpen értelmezni. Az ábrázolások nagy része sok és több jelentésű szimbólumot használ, ami arra utal, hogy a jelenetek, így a fej-ábrázolások is, eredetileg a rituális szférából valók, amely viszont az adott társadalomban mindenkit érintett. Téma és funkció szépen találkozik a Kat. 1. oszlop-kratér esetében, amely, mivel belül nem fedi máz, eleve sírvázának készült, és rajta a dionysikus misztériumokba beavatott halott túlvilágra történő belépését látjuk. A Kr.e. IV. század második felében azonban a tömegesen készített kis méretű, néhány alakos vázák jelenetei arra utalnak, hogy a különböző szimbólumokat a vázafestők szinte jellé redukálva, kissé kötelezően ráfestették a vázára anélkül, hogy eredeti tartalmuk számított volna. Így az egykor a misztériumokhoz kapcsolódó jelenetek zsánerjelenetekké váltak, és sokszor már nem is fedezhető fel kapcsolat a téma, vázaforma és funkció között. Erre utal egy M. Schmidt által említett, úgynevezett házasság-jelenetes peliké, amelyen olvasható *dipinto* nem éppen a házasságra vagy funeráris szimbolizmusra utal. Ehelyett egy Boukolon nevű, tisztos férfiú illet rajta nem túl szép jelzőkkel egy hetairát, aki állítólag felelős az ő nyomorúságos helyzetéért.⁹³

A jelenetek gyakori funeráris jellege ellenére nem mindegyik váza készült kimondottan síri használatra. Lavellóból és Canne Fontanelléből lakoma alkalmával használatos lakókörnyezetből kerültek elő dionysikus jelenettel díszített harang-kratérok,⁹⁴ de canne antenisi és montegiardinói településkutatások során is napvilágra kerültek vörösalakos kerámiatöredékek, amelyek azt bizonyítják, hogy a mindennapokban is használták őket.⁹⁵ Szentélyleletekben, elsősorban női, chthonikus istenségek szentélyeiben, is találtak apuliai vörösalakos kerámiát.⁹⁶ Így például egy lehetséges női kultuszhoz és/vagy funeráris ceremóniához kapcsolódónak tartja M. Mazzei az ascoli satrianói szentélyben, a kavics járófelületre helyezett vörösalakos lekanist (Armidale-festő) és

⁹¹ Ibid., 160.

⁹² Denoyelle – Iozzo 2009, 156.

⁹³ Schmidt 1982, 23-24.

⁹⁴ Corrente 1994, 41., Mazzei 1996, 403.

⁹⁵ Hoffmann 2002, 126-127.

⁹⁶ Ibid., 128.

skyphost.⁹⁷ Bár itt a többi kerámia – étkezési és ivó készlet, valószínűleg szándékosan összetörve használat után – valamiféle rituális (talán funeráris) lakomára utal.⁹⁸ A több *oikos*ból álló épületegyüttesben egy szektor habitációs célokat szolgált és mindenképp vezető, arisztokratikus család lakhelye lehetett. A szakrális terület egy nagyobb téglalap alakú épületből, egy előtte elterülő mozaikszerűen kirakott járófelületből és két kisebb *oikos*ból állt.⁹⁹ A pavimentációhoz kapcsolódóan, mellette, illetve alatta gazdag sírokat tártak fel. Az *oikos*okban talált sok állatsont és kerámia az itt folyó rituális lakomákra utal, amelyek valószínűleg a temetéseket követték, illetve periódikusan a rituálék során ismétlődhetek. Rituális épületek, gazdag sírok és mozaikpadló hasonló kapcsolatát tárták fel Lavellóban is (Lavello-S. Felice, Lavello-Casino). Ascoli Satriano esete jó példa az Apulia elsősorban északi és középső részén megfigyelhető kultikus hagyományra, amelyre jellemző, hogy a magán/domesztikus szféra és a funeráris/publikus szféra ceremoniális gyakorlatai nem különülnek el élesen, ellentétben a lukániai gyakorlattal, ahol a szakrális élet függetlenedik az élet többi területével (a domesztikustól a funerárisig) szemben.¹⁰⁰ G. Schneider-Herrmann a paterákkal kapcsolatban említi, hogy némelyiken ókori javítások nyomai láthatók, ami a szerző szerint szintén a mindennapos használatot bizonyítja.¹⁰¹ Hozzá kell ugyanakkor tenni, hogy az ilyenfajta javítások nem föltétlen bizonyítják a tényleges napi használatot, mindenesetre az adott váza öröklődhetett családon belül.

Sokszor azonban valóban felmerül, hogy a vázát eleve síri használatra szánták. Abban az esetben ugyanis, ha a vázának egyáltalán nincs alja és így hagyományos tároló funkcióját elveszti, nyilvánvaló, hogy reprezentációs célra, sírba tételre készült.¹⁰² Skyphosoknál gyakori, hogy van ugyan aljuk, de át van lyukasztva, ami libációs gyakorlatra utal.¹⁰³ Szintén tároló funkcióját, illetve víztartó képességét veszti el a váza, ha a belső felületét nem fedi máz. A nagyobb voluta-kratérok közül azokat, amelyeket belül nem fed máz, éppen méretük miatt, nem a sírba helyezhették, hanem inkább sírjelzőként (*séma*) alkalmazhatták.¹⁰⁴ Bár Dauniában, ahol gyakoriak a nagy légterű sírok, belülre is helyeztek el nagy méretű vázákat, főleg voluta-kratérokat.¹⁰⁵ A budapesti Gyűjteményben

⁹⁷ Mazzei 1996, 403.

⁹⁸ Fabbri – Osanna 2005, 227; Colangelo 2005, 101.

⁹⁹ Fabbri – Osanna 2005, 223-227.

¹⁰⁰ Fabbri – Osanna 2005, 215-216.

¹⁰¹ Schneider-Herrmann 1977, 23.

¹⁰² Lohmann 1982, 191-249, különösen 210 ff.

¹⁰³ Fontannaz 2005, 137.

¹⁰⁴ Giuliani 1999, 44.

¹⁰⁵ Ibid.

mindkét gyártási sajátosságra van példa: a Kat. 1-3. oszlop-kratérok belső felülete csak a nyaknál mázas, tovább nem, a Kat. 8. amphorának pedig alja nincs, és úgy tűnik, nem is volt. A Kat. 5. harang-kratérnak ugyan van alja, de azon olyan repedés fut végig, amely még a száradás során keletkezhetett. Ennek ellenére befejezték és díszítették, tehát nyilván nem tárolásra, hanem dísz- vagy sírvázaként használták. Ebben az esetben talán inkább díszvázáról beszélhetünk, hiszen díszítését színpadi jelenet, valószínűleg egy helyi előadás látványa ihlette, és így elképzelhető, hogy megrendelésre készült.¹⁰⁶ Ez persze nem zárja ki annak lehetőségét, hogy a váza, tulajdonosa halálával szintén sírba kerülhetett.

Annak ellenére, hogy sok esetben nyilvánvalóan sírba helyezésre készültek, ezek a vázák többségükben mégis csak a *symposion*nál használatos készlet elemei közül kerülnek ki. Hogy valóban használták is őket, azt a fent említett településkutatások eredményei, rituális lakoma maradványok is bizonyítják. Messapiában és Peucetiában már az attikai import kerámia esetében is a boriváshoz szükséges szervíz a jellemző,¹⁰⁷ Dauniában azonban kicsit más a helyzet. A dauniai Canosában az attikai kerámia megjelenése eleve késői és epizódikus. A kronológiai eltérés a protoitaliota kerámia megjelenésére is igaz. Apulia északi része tehát a legkevésbé és legkésőbb hellenizált terület. A Kr.e. IV. század első felében végül lassan adoptálják a rituális *symposion* néhány elemét: a temetkezések tanúsága szerint itt a harang-kratér (dionysikus jelenettel) válik a ceremóniális készlet fontos részévé.¹⁰⁸ Majd a IV. század második felében bizonyos oligarchikus csoportok megerősödése által kiváltott új gazdasági/társadalmi helyzetben átalakulnak a funeráris szokások is. Az elit sírjaiban, főleg a század utolsó negyedében, jellemző lesz a *symposion* készlet duplikációja.¹⁰⁹ A minervinoi 21-es hypogeumból származik például a Baltimore-festő két voluta-kratérja és két amphorája; mindkét esetben az egyik vázán *naiskos*ban férfi (harcos), a másikon *naiskos*ban nő ábrázolással. Az ábrázolások egyértelműen az elhunyt harcos társadalmi helyzetét jellemzik. M. Corrente azt is felveti, hogy ezek a monumentális vázák személyes vagyontárgyak is lehetnek: esetleg a házassági ajándékok közé tartozhattak.¹¹⁰ Ebben az esetben tehát mind a forma, mind az ábrázolás az elhunythoz és a túlvilághoz kapcsolódik, még hozzá elég személyes módon. A IV. század második felétől mitológiai jelenetek és funeráris ábrázolás (sztélé, *naiskos*) egyazon vázán is szerepelnek.

¹⁰⁶ Vandlík 2002 (2003), 21-32, 143-149.

¹⁰⁷ Ld.: Mannino 2006 és Mannino 2004.

¹⁰⁸ Corrente 2005, 68-69.

¹⁰⁹ Corrente 2005, 72; Mazzei 1996, 403-404.

¹¹⁰ Corrente 2005, 72 és figs. 13a-b; 14a-b.

A mitológiai jelenet ezzel gyakran a halál allegóriájává válik.¹¹¹ Az indigén elit sírjaiban elhelyezett mitológia-jelenetes vázák azt bizonyítják, hogy értik, ismerik az adott történetet, sőt, azonosulnak is a főszereplőjével.¹¹² C. Pouzadoux a Dareios-festő műhelyében készült, Canosából előkerült, Európé elcsábítását (a hagyományos elrablás-jelenet helyett, az azt megelőző eseményeket) ábrázoló vázák kapcsán mutatja be, milyen módon kapcsolódik a mítosz nem csupán az elhunyt társadalmi és kulturális helyzetéhez, de a terület történelmi hátteréhez is.¹¹³ A Dareios-festő egy másik, Patroklos temetését ábrázoló vázáján a rituálé bizonyos részletei, a fegyverek típusai és elhelyezése kapcsolatot teremt a helyi temetkezések és a makedón arisztokrácia temetkezési szokásai közt. Ezeken keresztül az elhunyt saját társadalmán belül betöltött magas rangját hangsúlyozza.¹¹⁴ A nyilvánvaló megrendelői szándék mutatkozik meg egy több szempontból is különleges lukániai leletanyagban. A Lukánia nyugati részén fekvő Roccagloriosából, a 19-es sírból ugyanis nagy méretű, késő apuliai vázák kerültek elő, ami már önmagában is ritkaság, hiszen ezek a nagy, mitológiai jeleneteket ábrázoló vázák nem nagyon kerülnek elő Apulián kívüli területekről.¹¹⁵ A másik figyelmet felkeltő dolog a vázaképek egymással, az elhunyttal, illetve a szomszédos 24-es sírből előkerült amphora ábrázolásával való összefüggése. A 19-es és a 24-es sír két másik sírral (23, 25) egy kis külön csoportot alkot a nekropolis északi végében; minden valószínűség szerint az itt eltemetett személyek rokoni kapcsolatban állhattak egymással. A 19-es sírből származó három váza (egy volutakratér, egy loutrophoros és egy oinochoé) mindegyike a Dareios/Alvilág-festők köréhez köthető.¹¹⁶ A temetkezés jellegzetességei alapján az elhunyt magas társadalmi rangú lovas lehetett, ezzel összhangban a voluta-kratéron *naiskos*ban lova előtt álló harcos ábrázolását láthatjuk. A loutrophoros felső regisztere Héraklés és Hébé esküvőjét jeleníti meg, amikor a hőrost az istenek maguk közé fogadják az Olymposon. Ez a téma szintén illik a hőroizált lovas harcos képéhez. Mivel a sírban férfi elhunyt feküdt, úgy látszik, hogy – ellentétben az anyaországi gyakorlattal – Dél-Itáliában a loutrophoros nem csak házasság előtt elhunyt nőknek járt mellékletként, hanem házasság előtt elhunyt férfinak is adható volt. Az ábrázolt téma is, amellet, hogy az elhunyt harcos hőroizálásának eszköze, végülis egy

¹¹¹ Giuliani 1999, 45-47.

¹¹² Mannino 2006, 257.

¹¹³ Pouzadoux 2005. A Dareios-festő egyik, Európé elcsábítását ábrázoló amphorája ugyanabból a canosai hypogeumból került elő, mint a festő névadó kratérja. A szerző felveti a két történet együttes politikai olvasatát, amelyben Európé mítosza egy történelmi allegória részesévé (is) válik.

¹¹⁴ Pouzadoux 2008, 208-211, 216.

¹¹⁵ Gualtieri 2008, 223-231.

¹¹⁶ Ibid., 226. fig. 7-8.; 227. fig. 10.

túlvilági, istenek körében kötött házasságról is szól, tehát az elhunyt valószínűleg nőtlen volt. Hasonlóképpen értelmezhető a Virginia Exhibition-festő egy baseli loutrophorosa, amely ábrázolása alapján szintén egy nagyon fiatalon, tehát minden valószínűség szerint házasság előtt elhunyt ifjúnak lehetett a sírvázája.¹¹⁷ A *naiskos*ban, támla nélküli széken ülő ifjúnak búcsúznia kellene a földi élettől. A vele szemben álló Hermés felszólítja, hogy kövesse őt a Hádésba, és szavainak nyomatékot adva, a fiút megragadja a csuklójánál, de az utóbbi megtagadja a parancsot. Az apuliai vázafestészetben egyedülálló módon a párbeszéd írott formában, az alakok feje felett olvasható. A fiúnak pedig úgy tűnik nincs mitől tartania a túlvilágon, hiszen a *naiskos* két oldalán dionysikus attribútumokkal (*thyrsos*, *tympanon*, ...) megjelenő alakok az ifjú dionysikus misztériumokba beavatott voltáról tanúskodnak. Szintén a túlvilági boldogság reményét fejezi ki a váza vállán látható szárnyas női fej, illetve a másik oldalon egy fehér virágkehelyből kinövő Hermés-fej, aki mint lélekvezető az ide vezető utat biztosítja. A tiltakozás valószínűleg azt az érzetet hivatott erősíteni – főleg a hozzátartozók részéről –, hogy a fiút nagyon fiatalon ragadta el a halál. Talán ugyanezt fejezi ki a hátoldalon ábrázolt köpenyes ifjak jelenléte is, amely ugyan az apuliai kerámiákon megszokott hátoldal-jelenet, a loutrophorosokon azonban egyáltalán nem szokványos ábrázolás. Más esetekben is előfordul, hogy az elhunyt férfi fiatal voltát a *palaistra* témával fejezik ki: a Lecce 660-csoport egy nápolyi loutrophorosán a *naiskos*ban ruhátlanul ábrázolt elhunyt ifjú külsőre is nagyon fiatal, de emellett a kezében is egy *strigilist* tart.¹¹⁸ Visszatérve a roccagloriosai leletre, a 19-es sírban talált oinochoé az ugyaninnen származó loutrophoroson ábrázolt szerencsés házasság ellenpontjaként egy tragikus következményekkel járó kapcsolatot jelenít meg, mégpedig azt a thébai királyi dinasztia balsorsát megpecsételő eseményt, amikor Laios elrabolja Chrysipposzt, Pelops fiát. A másik elátkozott sorsú dinasztia épp a tantalidáké, Pelops és nővére Niobé, valamint leszármazottaik családjáé. A körzetben eltemetett elhunyt személyek közötti családi kapcsolat megmutatkozik abban, hogy a Tantalost és Niobét ábrázoló amphora a néhány évtizeddel korábbi (Kr.e. 360-350 k.) 24-es sírből került elő, ahova valószínűleg a 19-es sírban fekvő lovag anyját temethették.¹¹⁹ A két sírban tulajdonképpen egy folytonos utalást találunk egy királyi dinasztiára, genealógiára. A mítoszt tehát itt arra használták, hogy megerősítsék egy család genealógiáját. A női elhunyt esetében Niobé mítosza valószínűleg az önazonosítás eszköze. Néhány mitológia-jelenetes vázakép tehát nem csak eschatológiai

¹¹⁷ Schmidt 1984, Taf. 8-10.

¹¹⁸ RVAp I., 323, no. 55.

¹¹⁹ Gualtieri 2008, 228. fig. 12.

oldalról értelmezhető, hanem az evilági létre, egy adott terület kultúrájára, egy családra, de akár egy egyénre is reflektálhat.

Mindezekből az következik, hogy nem állapíthatunk meg szigorú összefüggést a vázaforma és az ábrázolás között, hiszen legtöbbször a társadalom egészét érintő rituálékból/misztériumokból merítik a témát, így előfordulhat nőinek tartott vázaformán férfiasnak titulált jelenet és fordítva. A század utolsó harmadára jellemző tömeges gyártás pedig már ezeket is zsánerjelenetté redukálja. Az ábrázolás és az elhunyt személye azonban összefügghet; sokszor állapítható meg szándékosság a nagy méretű vázákat díszítő mitológiai jelenet megválasztásában. Erre példaként hozhatjuk a fent említett roccagloriosai síregyüttest, a canosai sírt Európé elcsábítását, illetve perzsákat ábrázoló vázáival vagy korábbi, Rudiae területéről a novoli sírt, amelyben az attikai Pán-festő munkáit találták, köztük a terület egyetlen nolai amphorájával. A vázák jelenetei pedig a zene világából merítették témájukat, amit szintén a kulturális, intellektuális megkülönböztetés jeleként foghatunk fel.¹²⁰

¹²⁰ Mannino 2006, 258.

IV. Az attribúció és műhelylokalizáció lehetőségei

A budapesti Szépművészeti Múzeumban őrzött harmincnégy darabos apuliai vörösalakos vázagyűjtemény Korai (Kr.e. 420 k.-370/60) és Középső fázisra (Kr.e. 370/60-340) eső darabjainak többségét A. D. Trendall korábban már attribuálta, így ezeknél főleg a vázafestő műhelyek kialakulásának és lokalizációjának problematikájával érdemes foglalkozni. A korai vázák esetében fontos megjegyezni, hogy egy-egy műhely meghatározásában nem csak a stílus, de az ikonográfiai témák és adott kompozíciós elvek alkalmazása is jelentős szerepet játszik. A Késői fázisba (Kr.e. 340-III. század eleje) tartozó huszonnégy vázának több mint a fele nem szerepel A. D. Trendall monográfiájában, így ezek esetében alkalom nyílik az attribúció menetének leírására és a legközelebbi párhuzamok elemzésére is.

Az attribúciós nehézségek a Gyűjteményben is a legnagyobb számban képviselt Késői fázisban kezdődnek. Ekkora ugyanis a már tömegesen gyártott kis méretű, egy-két alakkal vagy női fejjel díszített vázák stílusa annyira közelít egymáshoz, hogy egyre nehezebb vázafestő kezeket elkülöníteni. Ezért maga A. D. Trendall is sokszor csak műhelyhez vagy valamelyik vázafestő „köréhez” köti ezeket a vázákat, illetve sok esetben alakít ki – néha indokolatlanul nagy – csoportokat. Sajnos nehézségekbe ütközünk, ha ebbe a rendszerbe próbálunk egy újonnan előkerült vagy ismertté vált vázát beilleszteni, ugyanis az érintett fejezetekben nem mindig egyértelmű A. D. Trendall szóhasználata, különösen, ami a „csoport” (group), „köré” (circle), illetve „társai” (associates) kifejezéseket illeti. A legtöbb problémát a „csoport” okozza, amelyet – hol vázák, hol vázafestők csoportjára alkalmazva – négy különböző értelemben használ a szerző: így például a Menzies-csoportba¹²¹ nem feltétlenül a Menzies-festőhöz közeli vázafestők tartoznak, hanem a Patera/Ganymédés-festők műhelyéhez köthető kisvázák; a Chariot-csoportba¹²² azok a vázák tartoznak, amelyek egy vázafestő, a Fehér Sakkos-festő egy érettebb fázisát képviselik; a Haifa-csoportba¹²³ a Haifa-festőhöz közeli stílusú, de nem tőle származó vázák tartoznak és végül vázafestők csoportját érti például a Chevron-csoport¹²⁴ elnevezés alatt, akiket összeköt a közös stílus. A Haifa-csoport típusú elnevezések esetében tulajdonképpen a „köré” kifejezést is lehetne használni, hiszen olyan nagyobb és

¹²¹ RVAp II., 830.

¹²² RVAp II., 972.

¹²³ RVAp II., 564.

¹²⁴ RVAp II., 650.

meghatározóbb festőknél, mint a Dareios-festő ilyen értelemben a „köre” kifejezést alkalmazza A. D. Trendall, bár ehhez hozzá kell tenni, hogy más esetekben a „köre” helyett, de vele azonos értelemben a „társai” kifejezés is előfordul (például a Patera-festő esetében). A következő alfejezetekben, már csupán a követhetőség miatt is, a már felállított rendszerbe helyezzük el a Gyűjtemény vázáit, ugyanakkor kitérve, ahol szükséges, az adott csoport helyzetének, méretének vagy akár létjogosultságának kérdéseire is.

IV.1. A Kora Apuliai Egyszerű stílus képviselői

A Kr.e. VIII. század utolsó harmadában Dél-Itáliában megjelenő és leteleplő görögök fogadtatása inkább békésnek mondható, hiszen városaikat főleg a tengerparton hozták létre, így érdekeik nem ütköztek a beljebb, kis, elszórt településeken élő bennszülöttek érdekeivel. Sőt, egy ideig legalább is, az érdekek találkozásáról beszélhetünk.¹²⁵ Erre utal az is, hogy a VII-VI. századra kialakul egy indigén elit, amelynek gazdag sírjaiban görög típusú fegyvereket, ékszereket találunk. A helyi lakosság hellénizálódása kimutatható a vallási élet területén is: a VI. században Apulia és Lukánia belső területein a szakrális építmények nagy része már görög mintákat követ.¹²⁶ Az V. század a kereskedelem szempontjából lényeges változásokat hozott. Ennek okai egy általános válság helyzetben keresendő, amely több tényezőből állt össze: a gazdag Sybaris elpusztítása jelentősen érintette a többi görög várost is, a samnis törzsek dél felé irányuló mozgása elsősorban Lukániára volt hatással, valamint kisebb mértékben Dauniára, Tarentum pedig a messapusoktól elszenvedett vereség után az öböl nyugati partja felé fordult. A szicíliai vereség után Athénnek új kikötőkre volt szüksége az adriai partvidéken, mivel úgy tűnik Nápoly szerepe kereskedelmi szempontból jelentősen csökkent. Erre utal az oda érkező attikai import kerámia mennyiségének visszaesése. A század végén szintén csökkenő tendenciát mutat Tarentumban és környékén az attikai import. Az egyetlen terület, ahol jelentősen megugrik az attikai vázák mennyisége az Peucetia, ahonnan valószínűleg folyami úton (Ofanto, Sele) szállították tovább a kerámia egy részét Campania felé.¹²⁷

Erre az időszakra tehető a helyi vörösalakos vázafestészet kezdete is. A műhelyek helyhez kötése azonban problematikus. Egyik legfontosabb kérdés, hogy honnan indult ki az apuliai vázafestészet. Sajnos csak kevés korai vázának ismerjük a származási helyét; nagy részük Peucetiából, főleg Ruvóból ered, de viszonylag sok jön Tarentumból is. Ezért elterjedt az a nézet, hogy noha valószínűleg Tarentumban volt a korai időszak központja, az a kerámia nagy részét exportálta.¹²⁸ A IV. század elején főleg a peucetiai arisztokrácia

¹²⁵ Bár kétségtelen, hogy a ión partok mentén a görög kolóniák közvetlen közelében lévő indigén települések megszűntek, lakóik valószínűleg beljebb húzódtak a hátszág felé. Erről ld.: de La Genière 1970.

¹²⁶ Görög típusú antefixeket, architektonikus terrakottákat találunk Melfiben, Lavelloban, Arpiban, Canosában, Serra di Vaglioban; in Torelli 1977, 52-53.

¹²⁷ Di Bari 1981, 200-202.

¹²⁸ RVAp I, 3-4.

(Ruvo, Ceglie del Campo, Rutigliano) volt a nagy méretű vázák elsődleges megrendelője, majd a század második felétől a daunia Canosa is csatlakozik.¹²⁹ T. H. Carpenter szerint azonban semmi sem utal Tarentum elsődlegességére. Véleménye szerint Peucetiának sokkal több kapcsolata volt a görög kultúrával, mint azt eddig gondolták és a helyi települések (Ruvo, Ceglie del Campo, Rutigliano) már legalább egy évszázada kapták az attikai fekete- és vörösalakos kerámiát. Feltételezi, hogy az attikai import nem is Tarentumon, hanem bennszülött kikötőn (például Bari) át érkezett Peucetiába.¹³⁰ A Kr.e. V. századi gazdag sírokban lelt attikai termékek valóban az indigén és a görög központok közvetlen kapcsolatára utalnak.¹³¹ Tény, hogy olyan attikai vázák, többek közt a Kadmos-, Pronomos- és Talos-festők voluta-kratérjai, amelyek a korai apuliai vázák modelljeiként szolgáltak, Ruvóból kerültek elő.¹³² Ezt a képet ugyanakkor árnyalja, hogy például a Pronomos-festő két egyező témájú voluta-kratérja közül az egyik Ruvóból, a másik Tarentumból került elő, ugyanígy a Meidias-festő lekythosát megtaláljuk Ruvóban is, Tarentumban is.¹³³ G. Giudice szerint ez a két város közötti kereskedelmi kapcsolatokra utal,¹³⁴ de persze azt sem lehet kizárni, hogy a görögök egyszerűen mindkét helyre szállítottak. Ruvónak ugyanis valószínűleg régi, a tarentumitól független kapcsolata volt a görög anyaországgal.¹³⁵ Nem véletlen, hogy az apuliai vázák néhány korai kutatója, mint Patroni és Macchioro, még Ruvóban feltételezték a vázák készítésének elsődleges központját.¹³⁶

Az apuliai vázafestészet „úttörőinek” tulajdonított tizenkét voluta-kratér mindegyike Peucetiából származik. A legkorábbi apuliai voluta-kratér a Berlini táncoló lány-festőhöz attribuíható, akinek tizenhét ismert lelőhelyű vázájából kilencet Peucetiában találtak.¹³⁷ A kevés korai apuliai váza, ami Tarentumból származik, nagy részt a Díszített (Ornate) stílushoz tartozik. Bár ezt a képet torzíthatja az a tény, hogy az antik nekropolist itt lehetetlen teljesen feltárni, hiszen rajta fekszik a modern város. Másrészt viszont néhány XX. század eleji fontos ásatás dokumentációja szinte teljes mértékben hiányzik.¹³⁸ Díszített

¹²⁹ Lippolis 1996b, 378.

¹³⁰ Carpenter 2003, 2-3.

¹³¹ A peucetiai sírokról és anyagokról: De Paolo 1989, 91-110.

¹³² Trendall 1990, 218, 220.; Attikai vázák Dél-Itáliába irányuló exportjáról ld. legújabban: Mannino 2006, Giudice 2007.

¹³³ Giudice 2007, 391.

¹³⁴ Ibid., 392.

¹³⁵ U.így: Green 1989, 222.

¹³⁶ Patroni 1897, 132-134.; Macchioro 1911, 187-213.

¹³⁷ Carpenter 2003, 8-9.

¹³⁸ Pl. az Arsenal területén 1909 és 1913 között folytatott ásatások esetében; erről ld.: Fontannaz 2005, 127.

stílusú kerámia bennszülött területről is jön; a különbség abban rejlik, hogy míg a volutakratér és az oszlop-kratér csak bennszülött kontextusban jelenik meg, addig Tarentumban a kehely-kratér és az oinochoé kedvelt.¹³⁹ A többnyire bennszülött harcosokat, harcosbúcsúztatást ábrázoló oszlop-kratérok tehát szintén bennszülött területek számára készültek.¹⁴⁰ Erre utal az is, hogy ezeken a vázákon az indigén öltözetű alakok mellett gyakran ábrázolják a szintén indigén eredetre visszavezethető nestoris vázaformát használat közben, a libáció részeként (ld. pl: Kat. 1.). Sokuk Peucetiából került elő, mivel ez volt a terület kedvenc sírvázája, amely Apuliában régióként változott.¹⁴¹ Az érvek egy része tehát valóban amellett szól, hogy a korai műhelyeket Peucetiában kellene keresni, ugyanakkor nem szabad figyelmen kívül hagyni, hogy azok az athéni mesterek, akik az első helyi műhelyeket alapították Thurioi megalapításakor költözhetek át Dél-Itáliába. Az első műhelyeket tehát valószínűleg ezen a területen, ha nem is Thurioiban, de legalább is Hérakleában vagy Metapontiumban alapították¹⁴² és mindaddig, amíg Peucetiából (pl. Ruvóból) nem kerül elő korai műhely, ez tűnik valószínűbbnek.¹⁴³ A terület elsődlegessége (ami a vörösalakos vázák helyi készítését illeti) mellett szól, hogy az V. század második felében Messapiában is számos helyről (Tarentum, Egnazia, Oria, Manduria, Lecce, Rudiae, Otranto, Vaste) kerülnek elő a protolukániai vázafestészet mestereinek (Pisticci- és Amykos-festő) vázái és nem mellékesen itt ezzel egyidőben csökken az attikai vörösalakos kerámia mennyisége.¹⁴⁴ A metapontói és a tarentumi iskola létrejötte között nem lehetett túl nagy kronológiai eltérés (talán kevesebb mint egy évtized), erre utal néhány bennszülött síregyüttes is (pl. Rutigliano), amelyekben együtt fordulnak elő.¹⁴⁵ Ugyanakkor úgy tűnik, hogy az első tarentumi mesterek – ellentétben a metapontóiakkal – nem athéni bevándorlók voltak, hanem helyi, koloniális görögök.¹⁴⁶

A fejezet címében jeleztük, hogy a Gyűjtemény mind a három korai fázisra tehető vázája (**Kat. 4., 6., 10.**) az Egyszerű stílust (Plain style) képviseli. Megkérdőjelezhető azonban, hogy érdemes-e olyan élesen elkülöníteni a két stílust, ahogyan azt A. D. Trendall tette. M. Denoyelle rámutat ugyanis arra, hogy csupán a Díszített stílusuk (Ornate

¹³⁹ Carpenter 2003, 6-7; Robinson 1990, 186.

¹⁴⁰ RVAp I., 15.

¹⁴¹ A régiókra jellemző sírvázokról: Robinson 1990, 186.

¹⁴² A Metapontiumi Kerameikosról legújabban (korábbi bibliográfiával): Silvestrelli 2005. Újabb egy thurioi műhely lehetősége is felmerül: Mugione 2005, 186.

¹⁴³ MacDonald 1981, 159-160.

¹⁴⁴ Mannino 2005, 32-33.

¹⁴⁵ Denoyelle – Iozzo 2009, 121.

¹⁴⁶ Ibid., 122.

style) miatt egy műhelytradícióba sorolt vázafestők és csoportok között sokszor igen nehéz bármiféle folytonosságot felfedezni. Mint írja, a problémát nem a két stílus megkülönböztetése okozza, hanem annak használata. A Díszített stílus első képviselői (Dionysos születése-festő, Gravina-festő) és az Iliupersis-festő műhelye közti átmenetet jelentő vázafestők és csoportok (pl.: Sarpedon-festő, Fekete Fúria-csoport, Felton-festő) stílusa közt igen nagy a különbség, így nehéz őket összekapcsolni. A „díszített” vázák, az „egyszerűkhöz” képesti csekély száma is arra utal, hogy nem egy külön műhelyirányzatról van szó, hanem egy stílusról, amelynek a képviselői akár egy műhelyben is dolgozhattak a másik stílust preferáló vázafestőkkel.¹⁴⁷ Meg kell jegyezni azonban, hogy a kronológia terén, a stílus alapú besorolással szemben új módszereket alkalmazó kutatások, mint A. Hoffmann doktori munkája, amelyben síregyüttesek szeriációjára bázisozva kísérel meg új kronológiát felállítani, nem föltétlen vezetnek túlzottan eltérő eredményekhez. Néhány esetben figyelhető meg eltérés, amely azonban általában csak öt-tíz évnnyi különbséget jelent A. D. Trendall kronológiájához képest. Ilyen eltérésként értékeli A. Hoffmann, hogy az A. D. Trendall által a IV. század első negyedére datált Klejman-festő egy pelikéje csak egy későbbi, A0-A1 fázisra keltezett (Kr.e. 380-375) sírból került elő.¹⁴⁸ A Thyrsos-festőnek, akinek tevékenységét A. D. Trendall c. 360-340 közé helyezi, attribuált vázáknak pedig mindegyike a század első felére datálható sírból származik.¹⁴⁹ A kronológiai különbség azonban máris nem ilyen szembetűnő, ha figyelembe vesszük, hogy a vázák nagy része – kilenc a tizenegyből – A1 fázisra (Kr.e. 375-350) keltezett sírkontextusból jön.¹⁵⁰ Az ehhez hasonló öt-tíz éves eltérések valószínűleg beleférnek az A. D. Trendall által kialakított kronológiai rendszerbe, hiszen egy festő vagy festő-csoport tevékenységének pontos időhatárait ekkora távolságból igen nehéz megállapítani. Így, ha nem is lehet azt mondani, hogy az A. D. Trendall által felállított rendszer egészében nem helytálló, azért részleteiben mindenképp korrekciót igényel, amelyre a síregyüttesek, egyéb leletkontextusok összevetése ad módot.

A csupán stílusra alapozó besorolás a Napernyő-festőnek attribuált **Kat. 6.** töredék (skyphoid pyxis felső pereme) esetében is úgy tűnik, hogy félrevezető volt. A budapesti töredék kivételével – amely Akraiból származik – az A. D. Trendallnál felsorolt vázák egyikének sem ismeretes ugyanis az előkerülési helye, így ő stilisztikai alapon a Sisyphos-

¹⁴⁷ Denoyelle 2005, 108.

¹⁴⁸ Hoffmann 2002, 75.

¹⁴⁹ Ibid.

¹⁵⁰ Ibid., Abb. 5.

festő hatását mutató első apuliai iskolába helyezte el a vázafestőt.¹⁵¹ Mára azonban további vázái – főleg skyphosok – váltak ismertté előkerülési helyükkel együtt, amelyek (Pisticciből hat, Saldone, Policoro és Ceglie del Campo területéről egy-egy) inkább egy metapontói műhelyre utalnak.¹⁵² A Cegliéből származó peliké egyébként a Dolon-festő lékythosával együtt került elő. Ceglie és a környező Rutigliano, Ruvo és Gravina a Kr.e. V. század végén és a IV. század első évtizedeiben a protolukániai és lukániai vázafestők első generációjának fő szállítási területe volt.¹⁵³ A rajztechnika minősége, a háromnegyedes arcábrázolás tehát nem feltétlen a tarentumi iskola ismérve, hanem akár metapontói mesterek hatását is tükrözheti. A rajztechnikán kívül az ikonográfiai témák és sémák, valamint kompozíciós módok is hozzájárulhatnak a műhelyek meghatározásához. Erre tesz kísérletet E. Mugione, amikor A. D. Trendall által különböző vázafestőkhöz és néha kronológiailag is különböző időszakhoz sorolt vázákat a közös ikonográfiai nyelv alapján egy műhelytradícióhoz köt. Így például a Dionysos születése-festő, az Ariadné-festő, sőt, a későbbi Eumenides-csoport vázáit összekötik a közös elemek (például egy koszorút tartó bagoly a képmezőben), illetve az attikai Kadmos-festő műhelyére visszavezethető ikonográfiai sémák használata.¹⁵⁴ Bizonyos attikai vázafestők témáinak és sémáinak adott módon való felhasználását tehát olyan közös nyelvként értelmezi, amely jellemezhet egy műhelyt. Az apuliai Gravina-festőnek attribuált vázák esetében pedig kiemeli az ikonográfiai témák és sémák a metapontói produkcióval – különösen a Dolon és a Choéforoi-festőkével – való gyakori egyezését.¹⁵⁵ Vele kapcsolatban A. Ciancio is hangsúlyozza az Amykos-festő késői munkáinak és a Dolon-műhely produkcióinak hatását, ami mind a tematikában, mind a stílusban kimutatható.¹⁵⁶ Nem mindegy tehát, hogy egy metapontói vagy egy tarentumi váza hogyan atticizál, és annak megértése, hogy a vázafestő miért választja az adott attikai modellt, egy bizonyos vázaformát és ikonográfiai sémát, összevetve a vázák elterjedésével megmutathatja egy-egy műhely célzott megrendelői körét.¹⁵⁷ Ezek együttesen járulnak hozzá a gyártási környezet és a műhelyek meghatározásához. A budapesti töredék esetében is lényeges lehet ilyen szempontból, hogy

¹⁵¹ RVAp I., 22-23.

¹⁵² Denoyelle 2005, 106-107. A kiegészített lista a CVA, Paris, Musée du Louvre 25 (France 38), 38-39. oldalán található.

¹⁵³ Ciancio 2005, 47.

¹⁵⁴ Mugione 2005, 178-181.

¹⁵⁵ Ibid., 185.

¹⁵⁶ Ciancio 2005, 55-56.

¹⁵⁷ Denoyelle 2005, 107.

Akraiból került elő, hiszen a lelőhelyen kívül a forma is Szicíliához köthető. A szicíliai vörösalakos vázafestészet egyik kedvenc formája ugyanis a skyphoid pyxis, a perem mintázata is az ott gyakori három pontsoros díszítést követi.¹⁵⁸ Mindebből talán egy speciális megrendelésre, megrendelői körre lehet következtetni. Ami az ábrázolást illeti, elképzelhető, hogy egy mára elveszett tragédia illusztrációja, ami Dél-Itáliában nem ritka, hiszen a mitológia jelenetes vázák közvetlen forrása sok esetben egy színdarab. Természetesen egy vázakép esetében nem mindig lehet biztosan megmondani, hogy a mítosz-ábrázolás háttérében ténylegesen húzódik-e színpadi előadás. A Kr.e. IV. században szívesen játszották újra és újra a régebbi tragédiákat, különösen Euripidés, Aischylos és Sophoklés darabjait. A IV. század végén még Menandros komédiái is reflektálnak tragédiákra, főleg az egyébként is legnépszerűbb euripidési darabokra. Néhány mitológiai téma viszont eleve nagyon jól illik az apuliai vázák funeráris szerepéhez; például Alkéstis mítosza, aki önfeláldozóan férje helyett vállalja a halált, majd végül Héraklés közbenjárásával mégis visszatér a túlvilágról és újra egyesülhet a családjával. Egy-egy motívum azonban még ezeknek az egyébként érthető módon igen népszerű jeleneteknek az esetében is színpadi adaptációról árulkodhat. Ilyen elem például az Alkéstist halálos ágyán gyermekeivel körülvéve ábrázoló baseli loutrophoroson a jelenetet oldalról figyelemmel kísérő *paidagogos* figurája, aki általában mint hírvívő vagy az eseményt magyarázó szereplő, esetleg öreg szolga tűnik fel a színdarabban.¹⁵⁹ Maga a kompozíció, ahogyan Alkéstist a családja és az egész ház siratja, szintén egybeesik az Euripidés által leírt búcsú-jelenettel.¹⁶⁰ Más esetekben a szokatlan téma szokatlan ábrázolása árulkodhat a vázaképet inspiráló tragédiáról; ilyen például a Dareios-festő Anioszt és lányait megjelenítő kehely-kratérja.¹⁶¹ A budapesti töredék kapcsán T. B. L. Webster megjegyzi, hogy nem tartja valószínűnek, hogy a jelenet Sophoklés *Niptrájára* utalna.¹⁶² A *Niptra* általános vélekedés szerint egy és ugyanaz az elveszett Sophoklés darab, ami *Odyseus Akanthoplész* címen is ismert és, amelyben Odysseust véletlen megöli a fia, Télegonos az anyjától, Kirkétől kapott fegyverrel.¹⁶³ Mindenképp figyelemre méltó azonban, hogy Kirké a hagyományos lándzsa helyett a töredéken egy íjat nyújt át fiának.

¹⁵⁸ Pl.: LCS Suppl. III., 276, no. 101a.

¹⁵⁹ Green 1994, 50, 54, 57. és fig. 3.2.

¹⁶⁰ Schmidt – Trendall – Cambitoglou 1976, 86-87.

¹⁶¹ Green 1994, 56.

¹⁶² Webster 1967², 150.

¹⁶³ Webster 1969, 175, 178.

Az új inkább Pénélopéhez lenne köthető ugyanebből a mondakörből, ugyanakkor az alakok feliratozása ezt kizárja. Nem valószínű, hogy keveredésről lenne szó, inkább a mítosz egy variánsáról, amelyet egy mára elveszett tragédiában így mutattak be.

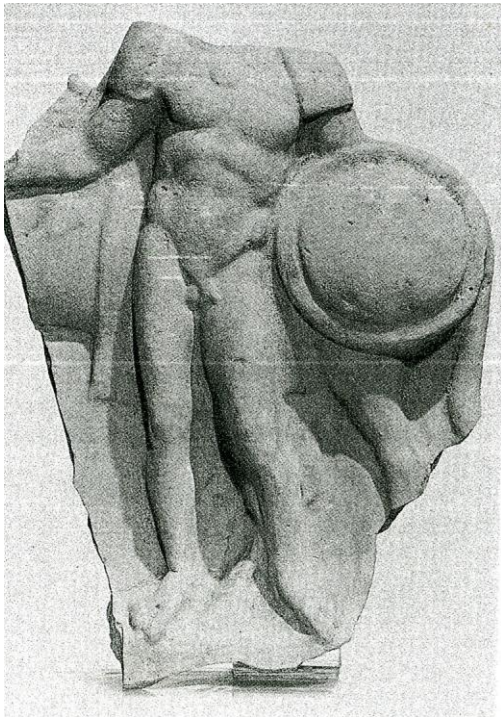
A **Kat. 4.** viszonylag nagy méretű harang-kratér érdekes választás, ami a formát és a rajta látható ábrázolást illeti. Harcos búcsúztatással, illetve libációs jelenettel ugyanis elsősorban indigén megrendelőknek szánt oszlop-kratérokon találkozunk. A harang-kratér a kehely-kratérral együtt inkább Tarentumban, görög környezetben kedvelt. A század első felében az indigén harcosokat csíkokkal vagy svasztikával díszített rövid tunikában ábrázolták, ellenben a budapesti vázán egy görög módra ruhátlanul héroizált lovast látunk. Szemben a campániaival, az apuliai vázákon ábrázolt indigén nők ruhája nem annyira specifikus, inkább csak a ruha díszítettségével, fátyol vagy köpeny, illetve öv viselésével érzékeltetik a kulturális hovatartozást.¹⁶⁴ A budapesti kratéron a phialét tartó nőalak valóban visel egy pontokkal díszített köpenyt, figyelembe véve azonban a váza formáját és a görög típusú harcost, valószínűbbnek tűnik, hogy a kratért görög környezetből rendelték. Talán épp tarentumi volt a megrendelő, hiszen a lovas figurájának pontos mását tarentumi terrakotta lapokon láthatjuk viszont (1. ábra).¹⁶⁵ Ezek a funeráris, kultikus célból készült lapok, amelyek használata kb. Kr.e. 450-350 között érte el csúcst, gyakran követnek korábbi görög nagyszobrászati mintákat.¹⁶⁶ A kratéron ábrázolt lovas tartása – akár a polykleitosi *contrapostot*, akár a kantárt tartó jobb, és a szintén kerek pajzsot tartó bal kezét tekintjük – tökéletes egyezést mutat a terrakotta lapon ábrázolt lovasával. A vázafestő egy ilyen funeráris célra készült terrakotta lapról másolhatta lovas alakját a minden bizonnyal szintén funeráris használatra szánt harang-kratér jelenetéhez. A terrakotta lap eredeti forrása az athéni Parthenón nyugati frízének egyik lovas alakja lehetett (2. ábra),¹⁶⁷ amelynek előképét valószínűleg egy attikai vörösalakos váza közvetítette Apuliába.

¹⁶⁴ Dewailly 1982, 607.

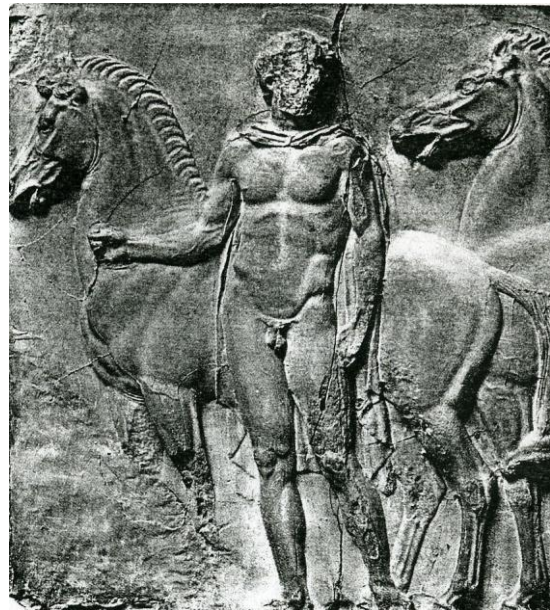
¹⁶⁵ Lippolis – Garraffo – Nafissi 1995, 54 és tav. XII,4.

¹⁶⁶ Ibid., 39-40.

¹⁶⁷ Jenkins 1994, 106, V/9-es alak.



1. ábra: Lovast ábrázoló terrakotta Tarentumból
(in: Lippolis – Garraffo – Nafissi 1995, tav. XII,4.)



2. ábra: Parthenón nyugati fríz
(in: Jenkins 1994, 106.)

A Kr.e. V. század második felében az attikai funeráris szobrászatban is a Parthenón és Pheidias stílusa köszön vissza.¹⁶⁸ Már a XX. század elején, tehát a dél-itáliai vázaprodukciónak tudományos kutatásának korai szakaszában feltűnt, hogy az apuliai vázákon, *naiskos*ban ábrázolt alakok közvetlen párhuzamait görög, főleg attikai sztéléken találjuk meg. M. Collignon úgy véli, hogy mind a vázák, mind a sztélék motívumai közös modellre, mégpedig athéni műhelyben készült – napjainkra többnyire elveszett – nagyszobrászati munkákra mennek vissza.¹⁶⁹ Ez az esetek egy részében valószínűleg így van, tekintettel azonban a Parthenón frízének és más elemeinek (pl. Athéna pajzsa) korabeli művészetekre gyakorolt jelentős hatására és figyelembe véve a nagyfokú hasonlóságot; a lova előtt álló, annak kantárját tartó ifjú motívumának előképe a nyugati fríz lovasai között található. A fríz alakjai, különösen a lovasok közkedvelt témái az attikai vörösalakos vázafestészetnek az V. század második felében. A Marlay-festő például egy, a new yorki Metropolitan Múzeumban őrzött oszlop-kratérján szintén a nyugati fríz két

¹⁶⁸ Diepolder 1969, 11, 14-17.

¹⁶⁹ Collignon 1911, 129. A *naiskos*ban ábrázolt alakok szoborszerűségét és az attikai sztélék motívumaival fennálló hasonlóságát A. D. Trendall is hangsúlyozza: RVAp II., 455.

lovasát másolja.¹⁷⁰ Athéna pajzsának gigantomachia jelenete is gyakori motívuma a korabeli vázafestészetnek: egy, a Pronomos-festőhöz közeli mesternek tulajdonított, Ruvóból előkerült töredéken is ennek részletét láthatjuk.¹⁷¹ Minthogy ezeknek a festőknek a vázái gyakran kerülnek elő Dél-Itáliából (Ruvo, Tarentum), valószínű, hogy a nyugati fríz lova előtt álló ifjú motívuma is egy attikai vörösalakos váza közvetítésével került át az apuliai funeráris művészetbe és vázafestészetbe. A motívum egyébként igen korán, már az V. század végén megjelent az apuliai vázafestészetben és továbbélése jól nyomon követhető egészen a IV. század végéig, az utolsó vörösalakos műhelyek produkciójáig. A budapesti váza mestere, a Lecce 681-festő csak a második a sorban; őt megelőzően az V. század utolsó két évtizedében működő Sisyphus-festő egy londoni oszlop-kratérján láthatunk egy samnis öltözetű ifjút hasonló pozícióban, lova előtt.¹⁷² Az apuliai ábrázolások többségén az ifjú lándzsát tart a kezében, hangsúlyozva harcos mivoltát. A budapesti váza lovas alakja mind az ifjú tartásában, mind a ruhátlanul történő ábrázolásban közel áll a Parthenón fríz lovasához, a kezében tartott kisméretű kerek pajzs azonban arra utal, hogy a vázafestő közvetlenül a fent említett tarentumi terrakotta lapok egyikéről másolta alakját. A kerek pajzs ebben az időben igen elterjedt volt, a samnis harcosok is ezt preferálták. Az ábrázolásokon általában pontokkal szegélyezik és gyakran a közepét is díszítik csillaggal vagy egyéb motívummal.¹⁷³ A valamivel későbbi ábrázolásokon kézben tartott hosszú lándzsa – néha kettő is – szintén a samnis harcosok gyakori kiegészítője.¹⁷⁴ Az eredetileg görög motívumot tehát egyre inkább az indigén megrendelők igényeire szabták. A lovagok már a Kr.e. VI. századtól köztiszteletnek örvendtek a középső apuliai területen, indigén környezetben is. Erről tanúskodnak a geometrikus vázák képei és a temetkezések egyéb, lovas-harcos életmóddal összefüggő mellékletei (Monte Sannace, Ginosa, Montescaglioso), amelyhez esetenként a *symposion* kellékei is társulnak (Conversano); mindez egy hellénizált arisztokrácia életmódjára utal. Ez a hellénizált lovas-harcos réteg a IV. század elejére is jellemző a területen (Gravina, Monte Sannace).¹⁷⁵ Lovasok, lovas csata-jelenetek ábrázolása természetesen Tarentumban is népszerű téma volt; a budapesti vázáképre párhuzamként hozott típuson kívül még számos más lovas ábrázolást találunk a funeráris művészetben. A fentihez hasonló tarentumi terrakotta

¹⁷⁰ ARV 1277, no. 12.

¹⁷¹ ARV 1338.

¹⁷² Schneider-Herrmann 1996, pl. 7, és RVAp I., 16, no. 55.

¹⁷³ Schneider-Herrmann 1996, 65-69.

¹⁷⁴ Ibid., 69-73.

¹⁷⁵ Ciancio 2010, 228-232.

lapokon például sokat és többféle módon ábrázolt jelenet a lováról éppen leszállni készülő harcos.¹⁷⁶ Egy, a IV. század végére-III. század elejére keltezett via Umbriai kamrasírból, valószínűleg a *naiskos*-ról származó fríz-töredékek pedig egy lovas csata-jelenetet ábrázolnak, amely a makedón és a helyi elemek felhasználása alapján feltehetően a tarentumi lovasság és a bennszülöttek összecsapására utal. A makedón téma ugyanis az önazonosítás eszköze volt, mivel az apuliaiak szemében ők voltak a panhellén eszmék új megtestesítői, akik a védelmet jelentették a samnisokkal és lucanusokkal szemben.¹⁷⁷ A kompozíciókhoz alkotójuk ez esetben is felhasznált görög előképeket; például az athéni Athéna Niké-templom görög-perzsa frízét, vagy a Kr.e. IV. századi sepulchrális reliefeken amúgy is népszerű Dexileos téma egy változatát.¹⁷⁸

A Középső Apuliai fázisban, az Iliupersis-festő körében is felbukkan a lova előtt álló ifjú alakja, amelyet inntól kezdve mindig *naiskos*-ban ábrázolnak. Ezek a vázák valószínűleg az eredeti tarentumi síremlékeket reprodukálják, azok olcsóbb helyettesítőjeként.¹⁷⁹ Ugyanekkor tűnik fel a téma egy változata – miközben az eredeti kompozíció is továbbél –, amelyen az ifjú kissé oldalra fordul és a ló visszatekint rá.¹⁸⁰ Az Iliupersis-festő hagyományát követő és a Dareios-festő előfutárának számító Koppenhága 4223-festő repertoárjában már mindkét változatra van példa.¹⁸¹ Ez utóbbi vázafestő szintén ruhátlanul jeleníti meg a lovas ifjút, vállán csupán egy *chlamysszal*, épp úgy mint a Parthenón frízen látható lovas. A Dareios-festő műhelye egy idő után Canosában működött tovább; közvetlen kollégájának, az Alvilág-festőnek a vázái közül is sok már innen került elő, köztük a *naiskos*-ban lova előtt álló ifjút ábrázoló müncheni kratér.¹⁸² Velük együtt tehát a lovas ifjú alakja is áthagyományozódott a canosai műhelyekre, különösen a Baltimore-festőre, akire más tekintetben is hatott az Alvilág-festő stílusa. A Baltimore-festő számos vázáján ábrázolta *naiskos*-ban a lova előtt álló, annak kantárját tartó ifjú motívumát, általában lándzsával a kezében, ruhátlanul, vállán *chlamysszal*, fején sisakkal (3. ábra),¹⁸³ de előfordul mellvértés ábrázolás is.¹⁸⁴ Természetesen a harcos ábrázolásoknak

¹⁷⁶ Lippolis – Garraffo – Nafissi 1995, tav. XII,3. és tav. XIII,1, 3, 4.

¹⁷⁷ Massa-Pairault 1996, 253-254.

¹⁷⁸ Carter 1970, 125-127, 134, Pl. 27. és Pl. 29, fig. 4. A sírépület rekonstrukciója: Pl. 34.

¹⁷⁹ RVAp I., 186.

¹⁸⁰ Ld. pl.: Lohmann 1979, 231 és Taf. 20,1 (az Iliupersis-festő követője).

¹⁸¹ CVA Bologna 3, tav. 5,1. és Aellen – Cambitoglou – Chamay 1986, 90-94 (és ill.).

¹⁸² RVAp II., 533, no. 283, pl. 195. Apulián kívülről, Roccagloriosából is került elő a Dareios/Alvilág-festők köréhez köthető, *naiskos*-ban lova előtt álló ifjút ábrázoló voluta-kratér, ahol az ábrázolás az elhunyt magas rangú lovag hőroizálásának eszköze, ld. bővebben fenn: 51-52. o.

¹⁸³ Pl.: RVAp II., 865, no. 24 (Jatta); Schauenburg 1990, 88, Abb. 34 (Nápoly, magángyűjtemény); RVAp II., 860, no. 1, pl. 319,1-2 (London); RVAp II., 866, no. 27, pl. 325,2 (Nápoly, magángyűjtemény).

más típusai is gyakoriak a Baltimore-festő vázáin, ami minden bizonnyal összefügg azzal, hogy a terület a Kr.e. IV. század második felében nem volt mentes az összecsapásoktól; nyilván a lovas ifjú alakja is ezért válhatott ennyire kedvelt motívummá. A samnis és lucanus támadások ellen egy ideig Alexandros Molossos jelentette a védelmet, aki összefogta és maga mögé állította a peucetusokat és dauniaiakat is.



3. ábra: A Baltimore-festő londoni voluta-kratérja (in: Lohmann 1979, Taf. 20,2.)

A terület történelmi, társadalmi, gazdasági sajátosságai miatt Apulián belül egyébként is Dauniában a legelterjedtebb a lovas motívum. A sírművészet más területein is találkozunk vele: így például Arpiban, a Tomba dei Cavalieri falfestményein, valamint a canosai polychrom kerámiákon, amelyeken gyakoriak a lovas csata jelenetek, sőt, lovas applikációk is előfordulnak rajtuk.¹⁸⁵ A Baltimore-festő többségében a hagyományos pózban, tehát szemből ábrázolta az ifjú alakját, de van példa a másik, kissé oldalra fordult változatra is.¹⁸⁶ Ez utóbbi esetben az ifjú testtartása szinte teljesen megegyezik a Koppenhága 4223-festő genfi voluta-kratérján látható alakéval,¹⁸⁷ még a *naikos* bal felső sarkában lévő kónikus, *pilosszerű* sisakot is ugyanott ábrázolta a Baltimore-festő.

¹⁸⁴ Mayo – Hamma 1982, 162-163, no. 67.

¹⁸⁵ Steingraber 2000, 30. és Taf. 13. és Taf. 58, 3 és 4.; Lovas ifjak párharca egy budapesti polychrom kratéron: ltsz.: 2008.3.A. A jelenet funeráris értelmezését ld.: Szilágyi J. Gy., Az évszak műtárgya, 2008 nyár, Budapest, Szépművészeti Múzeum.

¹⁸⁶ Mayo – Hamma 1982, 171-172, no. 70.

¹⁸⁷ Aellen – Cambitoglou – Chamay 1986, 90-94 (és ill.).

Különbség csupán abban van, hogy az utóbbinál nem tekint vissza a ló és az ifjú tunikát visel. A Baltimore-festő hatására az Arpi-festő vázáin is továbbél a lovas ifjú motívuma, bár az ő ábrázolásain a pihenőláb már eltérően jelenik meg; kissé ügyetlenül követi a csipő mozdulatát, így inkább térdben oldalra hajlik.¹⁸⁸ A típus egészen a vörösalakos produkció végéig követhető, bár a késői csoportoknál már igénytelenebb, darabosabb megrajzolású mind a *naiskos*, mind a lovas alak.¹⁸⁹ A motívum sikerét mutatja, hogy a lova előtt álló ifjú alakja a campaniai vázafestészetben is megjelent, annak apulizáló időszakában a Kr.e. IV. század utolsó negyedében: a Horseman-csoport kehely-kratérjain a *naiskos*ban vagy anélkül ábrázolt ifjú rövid tunikát visel és kissé oldalra fordul, lábtartásában pedig az Arpi-festőnél látott, térben oldalra kihajló típust képviseli.¹⁹⁰ Campania esetében természetesen sokakban felmerülhet a kétség, hogy a lovas ábrázolás valóban Apulia felől érkezett-e és nem inkább helyi hagyományból ered, hiszen a lovas harcos fogadása, hőroizálása jelenetek kifejezetten gyakoriak az itteni funeráris falfestészetben. Valóban kialakulhatott esetleg véletlenszerűen is hasonló ábrázolás Campaniában, amit átvehetett az itteni vázafestészet, ám ha a kompozíció részleteit (pl.: lábtartás) tekintjük és figyelembe vesszük azt, hogy gyakran az apuliai vázafestészetből átvett *naiskos*ban jelenik meg a lova előtt álló harcos alakja, akkor valószínűnek tűnik, hogy nem csupán a *naiskos*, hanem maga a kompozíció is Apulia felől érkezett.

Egy esetben falfestményen történő ábrázolásnál is felmerül, hogy a motívum – még ha nem is közvetlenül – a Parthenón fríz lovasára vezethető vissza: Paestumban, ahol szintén gyakoriak a lovasokat megjelenítő sírfestmények, és ezen belül a legelterjedtebb képtípust a harcos fogadása jelenet képviseli, a Kr.e. IV. század utolsó harmadára keltezhető Tomba 114 (Andriuolo nekropolis) festményein emellett megjelenik a jóval ritkábban ábrázolt lova előtt álló, annak kantárját tartó típus is.¹⁹¹ Azt nehéz lenne megmondani, hogy a festmény készítője közvetlenül honnan vette a motívumot, mindenesetre a kissé oldalra forduló, lábtartásában az Arpi-festőjére emlékeztető, sisakot, tunikát és *chlamys* viselő, lándzsát tartó alak két festett ión oszlop között van ábrázolva, ami talán a *naiskos* jeleneteket idézi, bár más itteni festményen is előfordul, hogy oszlopok osztják a teret. Paestumi falfestmények esetében amúgy is felmerült már a vázafestők és sírfestők közötti kapcsolat lehetősége, ráadásul a Kr.e. IV. század utolsó harmadában itt is

¹⁸⁸ RVAp II., 925, no. 92a, és 926, no. 96, pl. 362.

¹⁸⁹ Ld. pl.: RVAp II., 948, no. 287, pl. 372, 1-2, és 1022, no. 32, pl. 395, 5-6.

¹⁹⁰ Schneider-Herrmann 1996, Pl. 25. és 156.

¹⁹¹ Steingraber 2000, 30. és Taf. 24,1.

jellemző az apuliai hatás, amely nem csak a vázafestészetben jelentkezik, hanem a falfestészetben is kimutatható az új elemek és technikák megjelenésén keresztül.¹⁹²

Az apuliai vázafestészet korai időszakát tekintve, ennek a motívumnak a története szintén azt az állítást támasztja alá, miszerint a díszített és az egyszerű stílus korai képviselői akár egy műhelyben is dolgozhattak, hiszen a Lecce 681-festőt az egyszerű stílus első képviselői, a Tarporley- és Hoppin-festők követői közé helyezi A. D. Trendall, míg az Iliupersis-festő a díszített stílus első képviselőjének, a Dionysos születése-festőnek a hagyományát folytatja.¹⁹³ Köztük tehát valahol kellett, hogy legyenek olyan vázafestők, akik egy műhelyben dolgoztak, amire egyébként már abból is következtetni lehet, hogy az Iliupersis-festő kisebb vázáin, illetve a mellékdíszítéseken a Tarporley-festő követőinek stílusa érzékelhető.¹⁹⁴

¹⁹² Rouveret 1975, 603, 636, 646-647.

¹⁹³ RVAp I., 111. és 185.

¹⁹⁴ RVAp I., 185.

IV.2. Középső Apuliai műhelyek

Egy cca. harminc évet kitevő Középső fázis kialakítása az apuliai vázafestészetben talán kicsit erőltetettnek tűnik, legalábbis amennyiben valóban az előző és a következő időszakról teljesen le akarjuk választani. Lényegében ugyanis nem beszélhetünk különálló szakaszcsoportról, hanem inkább egy átmenetről, vagy még inkább a Késői fázis bevezetéséről. Vázagyűjteményeket vagy egyéb vázaegyütteseket bemutató munkák egy része nem is osztja három részre az anyagot, hanem csak korai vázákra és közép-késői vázákra beszél. Számos dolog ugyanis, amely majd a Késői időszakban teljessé válik ki, ekkor veszi kezdetét. Ilyen szempontból meghatározó esemény a peucetia és daunia zóna egyre fontosabbá válása a vázák megrendelése, illetve készítése terén. Az időszak másik fontos eseménye két nagyhatású vázafestő tevékenységének kezdete: az Iliupersis-festő a nagyvázak, a Varrese-festő a kisvázak díszítése terén kanonizálja az apuliai vázafestészetet. Az Iliupersis-festő teremti meg a sírvázaknak azt a típusát, amely *naiskos*-ban ábrázolja az elhunytat. A vázáképek forrását nyilván az eredeti, kőből készült síremlékek között kell keresni, amelyeknek ezek a vázák jelenthették az olcsóbb változatait.¹⁹⁵ Beszélhetnénk róluk mint a Díszített, illetve az Egyszerű stílus képviselőiről is, azonban éppen ez az az időszak, amikor a két stílus jellemzői kezdenek összemosódni, maga a Varrese-festő is alkotott mindkét stílusban. A vázafestők már a kis méretű vázákra is egyre nagyobb arányban használnak járulékos színeket, illetve fontossá válik a másodlagos, növényi díszítés kidolgozottsága is.¹⁹⁶ Kr.e. 360 után már érzékelhető az apuliai vörösalakos vázák mennyiségi növekedése, ezen belül is elsősorban a kis méretű vázák (oinochoé, peliké, lékythos, skyphos) produkciója nő meg jelentősen. A tömegtermelés szintjét azonban csak a Késői fázisban, Kr.e. 340-320 körül éri el. Mivel az apuliai műhelyek nem igazán termeltek exportra, a tömeges igény mögött talán a temetkezési szokásokban, rítusban bekövetkező változások állhatnak.

A Gyűjteményben az Iliupersis-festő nagy, *naiskos*-jelenetes vázáit ugyan nem találjuk meg, ugyanakkor az ő stílusát követő vázafestők kezei közül is kerültek ki kis méretű, egy-két alakos vázák, amelyekre két példát is találunk a budapesti vázák között (**Kat. 12.** és **23.**). A **Kat. 12.** olpét A. D. Trendall a Zaandam-festőhöz közeli darabok közé

¹⁹⁵ RVAp I., 186.

¹⁹⁶ RVAp I., 183.

sorolta¹⁹⁷ és minden bizonnyal a Zaandam-csoport munkái közé tartozik a **Kat. 23.** kis méretű lékythosa is. Ez utóbbin látható Erős alak feje összevethető a Zaandam-festő alakjaival, valamint a tükör formája a jellegzetes párhuzamos vonalakkal a tükörlap körül is hasonló, bár a festőre jellemző fekete kör hiányzik a tükör közepéről.

A budapesti Gyűjtemény hat darab Középső fázisra tehető vázája (**Kat. 1., 11., 12., 13., 16., 23.**) közül csupán kettő, a fentebb említett **Kat. 23.** lékythos és a **Kat. 13.** oinochoé nem szerepel A. D. Trendall monográfiájában. Az oinochoé jól példázza azt a nehézséget, amit a Varrese-festő követőinek munkái jelentenek, amennyiben egyéni kezeket próbálunk elkülöníteni. Ezek a vázafestők ugyanis annyira hűen követik mesterük stílusát, hogy sokszor csak arra van mód, hogy műhelymunkaként csoportosítsuk vázáikat, amelyeken a Varrese-festő jellegzetes *stock*-figurái – összehajtott drapérián ülő ifjú, álló nőalak, egyik lába, amelyik elég vékony és átlátszik a ruha alatt, enyhén hátrahúzza – ismétlődnek.¹⁹⁸ A későbbi Dareios-festő műhelyéhez kötődő kisvázás csoportok is sok elemüket merítik a Varrese-festő munkásságából.¹⁹⁹ A budapesti oinochoén a tojásmintában alkalmazott sárga rátét szín, illetve a képmezőt alul keretező hullámvonal, valamint a két alak között látható fehérbogyós babérág akár a dareiosi kisvázás csoportokhoz is köthetné a vázát, ezek azonban mind olyan elemek, amelyek már a Varrese-festő követőinél is megjelentek. A fehér pontokkal kísért fehér talajvonal és a váza gömbölyűbb alakja, ami a század közepére jellemző oinochoé forma (szemben a későbbi, keskenyebb testű oinochoéval) is inkább a Varrese-festő követőinek munkái közé helyezik a vázát.

¹⁹⁷ RVAp I., 290, no. 24.

¹⁹⁸ RVAp I., 184, 314, 335.

¹⁹⁹ RVAp I., 335.

IV.3. Késő Apuliai műhelyek

A Szépművészeti Múzeum Gyűjteményében őrzött apuliai vörösalakos vázák többsége – huszonnégy darab a harmincnégyből – a Késő Apuliai fázisra eső műhelyek terméke. Közülük a legnagyobb számban – tizenegy darab – a Dareios-festő műhelyéből kerültek ki, míg a Patera-Ganymédés-festők műhelyéhez négy darab, a Baltimore-festőjéhez pedig kilenc darab váza köthető. Ez az eloszlás lehetővé teszi a kései nagy vázafestő-csoportok tárgyalását, amelyeket maga A. D. Trendall is provizórikusnak tekintett. Többször hangsúlyozta ugyanis, hogy az általa megadott lista csak az általános típusokat illusztrálja, mivel a kései csoportok vázáinak jó része múzeumok raktáraiban porosodik, nehezen hozzáférhető és többnyire nem is publikált.²⁰⁰

A fennmaradt Késő Apuliai vázák mennyisége közel a duplája a Korai és Középső fázis vázamenységének. Annak ellenére, hogy a XVIII-XIX. századi európai műtárgygyűjtési hullám a díszesebb, mitológiai jeleneteket ábrázoló vázákat részesítette előnyben és a sírfosztogatások során az egyszerűbbeket sokszor csak eldobták, mégis nagy mennyiségben maradtak ránk pusztán egy-két alakos vagy csak fejekkel díszített kisméretű vázák. Mindez arra enged következtetni, hogy a Kr.e. IV. század második felében az addigi mennyiség többszörösét kezdték el készíteni a műhelyek, ami nyilván a megnövekedett igénnyel függ össze. A peucetus területeken már a század második negyedétől nő az apuliai vörösalakos kerámia mennyisége a sírokban. A Kr.e. IV. század második felében (főleg Kr.e. 340 után) azonban a vázák több mint fele daunia területéről kerül elő.²⁰¹ A vörösalakos vázák iránti kereslet tehát észak felé haladva jelentősen nő, míg a messapus terület fontossága csökken e téren. A század első negyedében a kép még ennek az ellenkezőjét mutatta. Az Altamurából, Arpiból, Canosából előkerülő vázák egy része hatalmas méretű kratér – így a Dareios-festő névadó vázája is Canosából – ezért logikusabbnak tűnik arra gondolni, hogy ezeket már ott helyben készítették, mint arra, hogy importálták volna őket.²⁰² Mindez egy helyi társadalmi elit felemelkedésére, növekvő gazdagságára és nem utolsósorban hellénizálódására utal. Ennek okát talán abban kell keresnünk, hogy a század második felében egyre nő a katonai aktivitás a területen és az ehhez szükséges források megteremtése peucetus és néhány fontosabb daunia központra

²⁰⁰ RVAp II., 601.

²⁰¹ De Juliis 1989, 43-44.

²⁰² RVAp II., 446 és 483; Mazzei 1996, 403.

(Canosa, Arpi) hárult.²⁰³ Ezt támasztják alá a gazdag arpi, canosai, salapiai sírok leletanyagai is, amelyek közt – a görög típusú vázák mellett – gyakori a fegyver, valamint a lószerszám.²⁰⁴

A Késő Apuliai vázaprodukció három fő műhelyhez kapcsolódik: a Dareios/Alvilág-festők műhelye, a Patera/Ganymédész-festők műhelye, illetve a Baltimore/Fehér Sakkos-festők műhelye. A műhelyek közt természetesen volt kölcsönhatás és kronológiailag is szinte párhuzamosan léteztek egymás mellett. A késői fázisban általános tendencia, hogy az Egyszerű stílust követő vázafestők is egyre több járulékos színt, növényi motívumot használnak a vázákon. Ez különösen a kis méretű vázák – amit mindhárom műhelyben készítettek – csoportba-sorolásánál jelent gondot, hiszen így nemcsak tematikájuk, de stílusuk is közel azonossá válik. Sajnos nagyon sok vázának nem ismerjük az előkerülési helyét és kontextusát, de az ismert lelőhelyűek azt mutatják, hogy a három fő csoporthoz tartozó vázák területi eloszlása különböző, ami a műhelylokalizáció szempontjából lényeges. Szinte kizárólag a Dareios/Alvilág-festők műhelyéhez tartozó vázák kerültek elő Gioia del Colle, Conversano és Rutigliano területéről, valamint jóval északabbra, a daunia Salapiából és San Severóból.²⁰⁵ Arpi, Lavello és Melfi sírjai elsősorban a Baltimore/Fehér Sakkos-festők és követőik vázáit tartalmazták.²⁰⁶ A Patera- és Ganymédész-festők műhelyéhez köthető vázák pedig nagyarányban kerültek elő Ruvóból és Bitontóból.²⁰⁷ Canosa viszont már vegyesebb képet mutat; igaz, hogy a Baltimore/Fehér Sakkos műhely legtöbb vázája ide köthető, de a Dareios-festő több nagy méretű vázája is innen származik. Úgy tűnik tehát, hogy a Dareios-festő műhelye egy időben minden bizonnyal Canosában működött, ahogyan a Baltimore-festőjé is. A Dareios- és Alvilág-festők köréhez tartozó néhány vázafestő működési helyét E. G. D. Robinson Basilicatában is el tudja képzelni.²⁰⁸ Azonban ezeknek a vázáknak a lelőhelyei – Timmari, Miglionico, Montescaglioso – a Bradano folyó mentén találhatók, tehát inkább folyami úton érkező importról lehet szó.²⁰⁹ A Patera-festő és műhelyének tevékenysége pedig Ruvóhoz kapcsolódik.²¹⁰

²⁰³ De Juliis 1989, 43.

²⁰⁴ Lippolis – Mazzei 1984, 187-197; Canosa: Cassano 1992.

²⁰⁵ RVAp II., 450; Gioia del Colle: Scarfi 1961; Conversano: Chieco Bianchi Martini 1964; Rutigliano: De Juliis 2006; San Severo: De Juliis 1996.

²⁰⁶ RVAp II., 450; Lavello: Giorgi et alii 1988, Bottini – Fresca 1991; Melfi legújabban: Berlingò 2005.

²⁰⁷ RVAp II., 451; Bitonto legújabban: Riccardi 2003.

²⁰⁸ Robinson 1990, 190-191.

²⁰⁹ Szilágyi 2002b, 144.

²¹⁰ RVAp II., 451, 483, 860; Robinson 1990, 193.

A. D. Trendall elsősorban stilisztikai alapokból kiindulva alakította ki a dél-itáliai vázafestészet kronológiai rendszerét, hiszen a leletkontextus és származási hely ismerete nélkül a legtöbb váza esetében csak erre volt lehetőség. Néhány váza azonban módot adott arra, hogy ezt a rendszert abszolút dátumokkal is alá lehessen támasztani. Ilyen szempontból fontos egy liverpooli harang-kratér, amelyen egy harcos feje és APX felirat látható, ami valószínűleg III. Archidamosra, a tarentumiak által Kr.e. 342-ben behívott és 338-ban elesett, spártai királyra utal. A vázát készítő Chevron-csoport tevékenysége így körülbelül Kr.e. 340-330 közöttre tehető, ami egyébként egyezik a csoport stilisztikai alapon történő besorolásával is.²¹¹ A Dareios- és Alvilág-festők, valamint a Patera- és Ganyimédész-festők nagyjából Kr.e. 340-320 között lehettek aktívak, de néhány csoportjuk lemeget egészen Kr.e. 310-ig is. A legkésőbbi műhelynek a Baltimore-festő műhelye tűnik, akinek tevékenysége Kr.e. 330-310 közé tehető, de néhány vázafestő valószínűleg még a Kr.e. III. század első éveiben is dolgozott.²¹² A vörösalakos vázaprodukció vége szempontjából tehát a Baltimore-festő műhelye és Canosa tűnik fontosnak. A késői csoportra jellemző polychromia ugyanis összefügghet a canosai polychrom kerámia kezdetével.²¹³ A. D. Trendall azt is megfigyelte, hogy a canosai polychrom kerámia kezdetben a Fehér Sakkos-csoportra jellemző díszítési módot is adoptálta.²¹⁴ Ennek vizsgálata képet adhat arról a folyamatról, ahogyan egy műhely a régi technikáról átáll egy újra, felhasználva eleinte annak stílusát.

²¹¹ RVAp II., 453 és no. 47, 604.

²¹² RVAp II., 453, 486, 860.

²¹³ Schauenburg 1985, 427.

²¹⁴ RVAp II., 958.

IV.3.1. A Dareios-festő és köre

Míg a valószínűleg Ruvóban működő Patera-festő kerülte a mitológiai témákat és főleg funeráris jeleneteket festett, addig az egymás közelében dolgozó Dareios- és Baltimore-festőkre a nagyszabású mitológiai jelenetek jellemzőek. Ez különösen igaz a Dareios-festőre és körére,²¹⁵ hiszen a legtöbb magas színvonalú és összetett tartalmú vázakép az ő kezük alól került ki. Ugyanez mondható el a magyarázó feliratok gyakoriságáról is. Éppen ezért a Dareios-festővel és még néhány hozzá közeli mesterrel kapcsolatban felmerült, hogy írni-olvasni tudó, művelt, tanult emberek lehettek.²¹⁶ A Dareios-festőnél, illetve egy elődjénél két esetben is dokumentált a szolgákra vonatkozó *dmós* és többesszámú női megfelelője, a *dmóiai* felirat, ami azért érdekes, mert ezt az elnevezést így csak az antik eposzok világában használták.²¹⁷ Ezekben az esetekben tehát az inspirációs forrás nem egy színházi előadás vagy egy vázafestészeti minta lehetett, hanem egy írott szöveg. Néhány egyiptomi papirusz, illetve egy athéni kylix töredék (Kr.e. 460 k.) is arra utal, hogy a mitográfia tanításához használtak írott szövegeket.²¹⁸ A Dareios-festő azonban nem csak a mitológiát ismerte kiválóan, hanem az aktuális politikát is, sőt, a vázaképek elemzése azt mutatja, hogy érdeklődésének középpontjában is ez állt, amit a mitológiai témákon keresztül mutatott be. A F.-H. Massa-Pairault által összegyűjtött, a vázafestő által ábrázolt ázsiai és északi témák, a panhellén, illetve az argoszi-antithébai témák mind vonatkoztathatók közvetve vagy közvetlenül Philippos és Nagy Sándor politikájára, sőt, a helyi dauniai és peucetus viszonyokra is.²¹⁹ Még a démétrikus-orfikus jellegű jelenetek is illeszkednek ebbe a sémába, hiszen ismert Philippos és Olympias elkötelezettsége a dionysikus-orphikus kultuszok irányába.²²⁰

Sajnos a Gyűjtemény anyagában nem képviselik magukat a Dareios-festő ilyen típusú nagy méretű, gazdagon díszített vázái, így csupán az ő hagyományát és stílusát követő, főleg kis méretű vázakat készítő mesterek munkáinak vizsgálatára van lehetőség. Az egy-két alakos vagy csupán fejjel díszített vázák stílusa nagyon hasonló, nehéz őket

²¹⁵ RVAp II., 482-505. A Dareios-festőről megjelent további fontosabb munkák: Schmidt 1960; Schmidt – Trendall – Cambitoglou 1976; Aellen – Cambitoglou – Chamay 1986. A festő által ábrázolt témák szerinti bibliográfia: Massa-Pairault 1996.

²¹⁶ Schmidt 2005.

²¹⁷ Ibid., 202. és RVAp II., 472, no. 75.; RVAp Suppl. II., 148, no. 47b.

²¹⁸ Ibid., 205. és ARV., 1670.

²¹⁹ Massa-Pairault 1996, 238.

²²⁰ Ibid., 249-251.

festőkezekhez kötni. A jelenlegi kutatás – talán a már többször említett problémák miatt is – hanyagolja e késői, nagy csoportok további elemzését. Egy nemrégiben közreadott felmérés szerint a dél-itáliai kerámiával foglalkozó munkák 40%-a magán vagy közgyűjtemények kontextus nélküli anyagának pusztá bemutatásával foglalkozik. További 28% az ikonográfiai és interpretációs lehetőségeket vizsgálja és mindössze 13% tanulmányozza az egyes vázafestőket és gyártási fázisokat.²²¹ A budapesti Gyűjtemény anyagának nagy része is kontextus nélküli, hiszen csak a két rionerói váza²²² és az Akraiban előkerült töredék (**Kat. 6., 10., 11.**) származik ásatásból, a többi magángyűjteményből vagy művészeti aukcióról. Ez utóbbiak esetében általában már az elsődleges vásárlás helyét sem lehet megállapítani. Kivétel ez alól a Bevezetésben is említett **Kat. 24.** lékythos-aryballos és a **Kat. 29.** patera, amelyeket az 1873-as bécsi világkiállításon vásárolt Pulszky Károly.²²³ Mindkét váza korábban a Wittgenstein-gyűjtemény darabja volt, amelyet a herceg egy bizonyos Vincenzo Togliola nolai gyűjtőtől vásárolt.²²⁴

Szerencsés módon az utóbbi években megszorodtak a temető-ásatások anyagait feldolgozó publikációk, amelyek a kronológia, műhelylokalizáció és klientúra szempontjából is előrébb vihetik a kutatást.²²⁵ Bár az ugyanabba a sírba történő többszörös temetkezések miatt összekeveredett mellékletek sokszor csak hozzávetőleges dátumot adnak. Ez jellemzi a rutiglianói nekropolis anyagát is, ahol azért annyi biztonsággal megállapítható, hogy a sírok többsége Kr.e. 340-310 közé tehető.²²⁶ Ilyen az 54. sír is, amelynél négy temetkezés különíthető el és a kerámia-anyagban kimutatható egy korábbi (Kr.e. 330 k.) és egy későbbi (Kr.e. 320-310) fázis: az elsőbe az Alvilág-festőhöz közeli vázák, a Chevron- és a T.P.S.-csoport vázái tartoznak, a másodikba az egymáshoz közeli B.M. Kentaur-, Liverpool-, Rochester-csoportok, valamint a Woman-Eros-festő vázái.²²⁷ Ezen csoportok közötti szoros kapcsolatról még a későbbiekben esik szó, mindenesetre a sír anyaga is azt tűnik alátámasztani, hogy a megrendelő egy műhelytől rendelte a vázákat, ahol ezek a csoportok valószínűleg együtt dolgozhattak. Mivel a Chevron-csoport vázái tömegesen kerültek elő Salapia és San Severo sírjaiból, A. D. Trendall felveti annak

²²¹ Lippolis – Mazzei 2005, 11-12.

²²² Szilágyi 2002b.

²²³ A vásárlásról: Szilágyi 1988b, 63-68.

²²⁴ A Wittgenstein-gyűjteményről: Szilágyi 2001.

²²⁵ Ld.: Tarentum: Hoffmann 2002; Bitonto: Riccardi 2003; Rutigliano: De Juliis 2006 (az 1978-as ásatások anyaga).

²²⁶ De Juliis 2006, 431.

²²⁷ Ibid., 442.

lehetőségét, hogy, amennyiben nem tömeges importról van szó, ezek a vázák egy helyben letelepedett vázafestő termékei.²²⁸ Lehetséges, hogy, míg a Dareios-festő műhelye egy időben minden bizonnyal Canosában működött, az ő stílusát folytató kis-, illetve fejevázás csoportok egy része a környező településeken nyitott műhelyeket.

A. *Az Egyszerű stílus követői*

A Vienna 751-festő oszlop-kratérja (Kat. 2.)

Az A. D. Trendall által a Kr.e. IV. század utolsó két évtizedére keltezett festő²²⁹ munkáit viszonylag könnyű felismerni, mivel sok olyan jellegzetességet mutatnak vázáképei, amelyeket a mester úgy tűnik teljes pályafutása alatt megtartott. Stílusa közel áll a Como-csoport festőinek stílusához,²³⁰ de a Vienna 751-festőre jóval szögletesebb vonások jellemzőek, ami különösen a vázák hátoldalán szereplő *himation* viselő ifjak ruházatán látszik, elsősorban a vállon átvetett köpenyvégén. Noha szinte az összes jellegzetessége megtalálható már a korai munkáin is, az egyik legfontosabb még nem: nevezetesen a *himation* alján lévő hullámok párhuzamos vonalakra bomlása. Ez utóbbi már csak a kialakult, standard stílusához tartozik és ez alapján a budapesti kratért is a festő munkásságának erre az időszakára tehetjük, hiszen a két köpenyvég mindkét alak esetében két párhuzamos vonalban végződik. A korai és az érett stílus közötti csekély különbséget jól példázza egy pulsanoi kratér, amelyen a köpenyvégék hullámai még nem bomlottak fel vonalakra, de szinte minden más vonásában párhuzamba állítható a budapestivel.²³¹ A két váza főoldalán látható két alak – ülő Erós és álló nő – tartása, fejének és hajának részletei nagyon közel állnak egymáshoz. A két Erós esetében megfigyelhető, hogy a szemek kissé távol esnek az ornyeregtől és a festő alakjaira alapvetően jellemző enyhén hosszúkás fejforma is jelen van mindkét vázán. Az álló nőalak tartása tipikusnak mondható: a pihenőláb átlátszik a ruha alatt és két-három ruharedő kapcsolódik a boka vonalához, valamint az egyik mell jóval nagyobb és körte alakú. Az alakok körül, a képmező szélén

²²⁸ RVAp II., 650.

²²⁹ RVAp II., 593-596.

²³⁰ A Como-csoportról: RVAp II., 579-582.

²³¹ RVAp II., 594, no. 317, pl. 228, 1-2.

lévő mellékdíszek is közel azonosak minden vázáján, ami a sorozat-szerűen készített vázáképek rutinjára utal. A hátoldal ifjú alakjai közt általában oltár-ábrázolás látható, rajta egy sor lefele csökkenő párhuzamos vonal. A képmező felső részébe pedig többnyire *diptychost*, jobb fele mutató T-alakú *stylosszal* és *haltérok*at festett a vázafestő. A festő vázáira tehát nem jellemző se a formai, se a tematikai változatosság, ami a tömegesen készített vázák jellemzője.

A Vienna 751-festő mellett működött még néhány olyan vázafestő, akiket stílusuk alapján nyilván a festő köré kell elhelyeznünk, ám rajztechnikájuk nem volt olyan karakteres, mint a Vienna 751-festőé, így nehéz köztük egyéni kezeket megállapítani.²³² Ugyanakkor néhány vonásukban következetesen eltértek tőle: a csoportba tartozó vázákon a *stylos* mindig bal fele mutat és az ifjak köpenyének hullámai általában nem bomlanak fel.

A Würzburg 853-festő amphorája (Kat. 9.)

Az előzőhöz hasonlóan a Würzburg 853-festő stílusa is a Como-csoportéból, de főleg a Como-festőéből nőtt ki.²³³ Szintén hasonlóan az előző vázafestőhöz, a vázák hátoldalán szereplő ifjak köpenyének végei itt is párhuzamos vonalakra bomlanak, az alakok megrajzolása azonban kevésbé szögletes. Ez a vonás esetenként még a Haifa-csoport²³⁴ alakjaira is jellemző, de ezenkívül még számos hasonló elemet találunk a csoport és a Würzburg 853-festő munkái között. Elsősorban a nőalakok – különösen a futó nőalakok – vethetők össze; a *chitón*t szinte mindig fekete öv fogja össze a derékon, amelyről lóg egy hurok és az öv két vége pontban végződik. Az egyik mell, csakúgy mint az előző esetben, nagyobb és néha kissé körte alakú. Az alakok fejükön általában *sphendonét* viselnek, rajta gyöngyös *stephané*val. A budapesti amphora alakjainak kisméretű kontya mégis inkább a Würzburg 853-festőhöz köti a vázát, ugyanígy a szemek megrajzolása is. A fejek stílusára közeli párhuzamként említhető a festő egy Foggiában örözt harang-kratérja.²³⁵ A végtagok megrajzolására vonatkozó két sajátosság is inkább a festő jellemzője: Erős térdét többnyire alul-fölül egy-egy ponttal jelöli, ami a budapesti vázán is megfigyelhető, míg a Haifa-csoport inkább körbe rajzolja. Még szembe tűnőbb

²³² RVAp II., 595.

²³³ RVAp II., 582-583.

²³⁴ RVAp II., 564-569.

²³⁵ RVAp II., 583, no. 218, pl. 222, 3-4.

Erős keze, amely csúcsosan, szinte virágszirom szerűen végződik a festő vázáképein és az ujjak esetenként valószínűtlen irányokba hajlanak el.

A vázaképet két oldalt keretező indára, benne két szembe forduló palmettával, azonban inkább a Haifa-csoport keretmotívumai közt találunk párhuzamot. Sőt, korábban a Truroi Peliké-festőre²³⁶ volt jellemző ez a fajta keretezés, akinek stílusa erős hatással volt a Haifa-festőjére, aki korai időszakában (Kr.e. 340-330 k.) valószínűleg együtt is dolgozhatott a Truroi Peliké-festővel. Így a Haifa-festőn keresztül a körülötte kialakult csoportra is áthagyományozódhatott ez a típusú keretmotívum. Ezt is figyelembe véve, a Würzburg 853-festő talán szintén egy műhelyben dolgozhatott a Haifa-csoporttal.

A Haifa-csoport pelikéje (Kat. 17.)

A Kat. 17. peliké jól példázza azt a jelenséget, amely különösen jellemző a Dareios/Alvilág-festők műhelyéhez köthető, egyszerű stílusú vázákra. Ezekre a vázafestőkre ugyanis egyértelműen hatott a Varrese-festő²³⁷ és az ő követőinek stílusa, akik még a Kr.e. IV. század harmadik negyedében is aktívak lehettek, így tehát volt átfedés a két csoport között. Ezért nemcsak a két csoport, de sokszor a dareiosi csoporton belüli vázafestők között is nehéz világos határvonalat húzni.²³⁸

A budapesti váza talán legközelebbi párhuzamaként hozható fel egy bolognai peliké, amellyel minden bizonnyal egy csoportba, sőt, talán ugyanahhoz a kézhez is sorolható.²³⁹ A. D. Trendall a bolognai vázát a Haifa-csoporthoz tartozó Zürich 2659-csoportnak attribúálta. Ez utóbbi csoport jellemzőjeként írja le a hátsó oldal ifjú alakjai felső köpenyvégének alakját, amely fekvő U-formát mutat. Ez azonban a bolognain két párhuzamos vonalra bomlik, a budapestin pedig csak egyetlen vonal jelenik meg a baloldali ifjú felső köpenyvégén. A alsó végek S-alakú hulláma az egész Haifa-csoportra, de még inkább a Truroi Peliké-festőre jellemző. Valójában a két vázát több elem köti a Truroi Peliké-festőhöz, mint a Zürich 2659-csoporthoz. Az alakok fejének részletei: a *sphendoné* és az abból kilógó hajcsomó, a szemek, a kissé hegyes orr erősen hasonlítanak a Truroi Peliké-festő stílusához. A köpenyes ifjakról ugyanez mondható el: mindkét vázán az

²³⁶ RVAp II., 560-564.

²³⁷ RVAp I., 335-340.

²³⁸ RVAp II., 559.

²³⁹ CVA Bologna III, Tav. 14, 3-4; RVAp II., no. 131, 574.

alakok – de főleg a jobboldali – haja önálló göndör tincsekből áll a reserved háttér előtt, éppúgy, mint az említett vázafestő munkáin (4-5. ábra).



4. ábra: A Truroi Peliké-festő névadó pelikéje (RVAp II., pl. 209, 4.)



5. ábra: Kat. 17. peliké hátoldala

Egy további jellegzetesség is összeköti a budapesti és a bolognai pelikét a vázafestővel, akinek névadó vázáján és egy londoni pelikéjén is megfigyelhető egy kis kör alakú motívum körülbelül a fül fölött a főoldal valamely alakján.²⁴⁰ Ez jól láthatóan megjelenik a bolognai váza esetében mindkét alakon, a budapestin csak a nőalaknál (6-7. ábra).



6. ábra: A budapesti peliké részlete



7. ábra: A bolognai peliké részlete (CVA Bologna III., Tav. 14, 3.)

A hátsó alakok köpenyének felső végei a Truroi Peliké-festő késői vázáin szintén felbomlanak két párhuzamos vonalra, akárcsak a Haifa-csoport néhány festőjénél.

²⁴⁰ RVAp II., 562, nos. 1 és 5, pl. 209, 1-2, 5.

Ahogyan azt már fentebb említettük, a Haifa-csoport korai vázáin még erősen érződik a Truroi Peliké-festő hatása, ezért nehéz is őket külön választani. A. D. Trendall ezt úgy igyekezett áthidalni, hogy kialakított egy külön csoportot, ahova azok a vázák tartoznak, amelyek az összekötőkapcsot teremtik meg a vázafestő és a Haifa-csoport között.²⁴¹ Elképzelhető, hogy a budapesti és a bolognai vázáinak is ebben a csoportban a helye. Ugyanakkor a fül fölötti kör alakú hajtincs és a többi említett hasonlóság alapján ezt a két vázát még közelebb helyezhetjük a Truroi Peliké-festőhöz és talán azonos kéz munkájának is tarthatjuk.

B. Kisvázás csoportok

A B.M. Kentaur-csoport lékythosa (**Kat. 21.**)

Az előzőhöz hasonló a helyzet a kisvázás csoportok esetében is. A dareiosi műhely egyszerű stílusú vázafestőin kívül ugyanis náluk is megfigyelhető a Varrese-festő hatása, sőt, a Gioia del Colle-festő²⁴² stílusa is érzékelhető, különösen a korai vázákon.

A budapesti lékythos elég rossz állapotban maradt ránk, de stílusát tekintve legközelebbi párhuzama, egy torinói lékythos,²⁴³ alapján a B.M. Kentaur-csoport munkái közé tartozik. Elsősorban az alakok fejének megrajzolása; a *sphendoné* és a konty stílusa áll nagyon közel egymáshoz a két vázán. Az arc részletei a budapesti esetében csak az Erós alakon vizsgálhatók a váza rossz megtartása miatt, de a szem és a száj megrajzolásában szintén egyezést figyelhetünk meg a két váza közt. Erós lábfejének rajza is sokban emlékeztet a torinói lékythos Erósának lábfejeire. Hátral, a fül alatti kettős palmetta és a körülötte lévő spirális indák szinte tökéletesen egyeznek a két vázán. A vállon körbefutó négyszírmű rozettákból álló díszítés ritka, legalábbis a dareiosi kisvázás csoportok munkáin. A vázafestőt valószínűleg a Varrese-festő követői inspirálták e tekintetben.²⁴⁴ Náluk, illetve még a Patera/Ganymédész-festők műhelyében készült kis méretű vázák

²⁴¹ RVAp II., 571-572.

²⁴² RVAp II., 457-460.

²⁴³ CVA Torino I, Tav. 20, 7-8; RVAp II., no. 211, 626.

²⁴⁴ Ld. pl.: RVAp I., no. 79, 368 és CVA Stuttgart, Taf. 51, 1-3 és 6. Ez az I. típusú oinochoé egyébként más részletekben is mutat hasonlóságot a budapesti lékythossal; elsősorban a szikla, illetve a nőalak fejének és mellének megrajzolásában.

vállán, főleg a Cleveland és a Menzies-csoportoknál,²⁴⁵ gyakran találkozunk ezzel a motívummal, valamivel gondosabb kivitelben. Úgy tűnik tehát, hogy ez elsősorban a Dísztett stílusú vázákra jellemző másodlagos díszítés. Ugyanakkor a Kr.e. IV. század második felének kisvázás csoportjainál megfigyelhető tendencia, hogy az Egyszerű és a Dísztett stílus képviselői egyaránt hatással vannak rájuk, így a két stílus közötti határvonal elmosódik.

Minden más tekintetben a vázakép illeszkedik a B.M. Kentaur-csoport zsánerjelenetei közé. A sziklán ülő nőalak egyik lába kissé a másik előtt van és a mellek közt kihagyott „nyitott” tér – amely a budapesti vázán már csak halványan látható – is jellemző a csoportra. Ez utóbbi közös vonás az egyidejű Liverpool- és Rochester-csoportokkal,²⁴⁶ akikkel valószínűleg egy műhelyben dolgozhattak a B.M. Kentaur-csoport vázafestői. Erre utal a mindhárom csoportnál többnyire *sphendonét* viselő női, illetve Erós fejek nagyon hasonló megrajzolása is, amelyek stílusa esetenként közel áll a korai Chevron-csoport²⁴⁷ fejeinek stílusához.

A Woman-Eros-festő paterája (Kat. 29.)

Ez a viszonylag kisméretű patera a G. Schneider-Herrmann-féle csoportosítás alapján a gombos fülű paterák közé tartozik, bár esetünkben a gombokból már csak három látható, mivel a tál nagyon töredékesen maradt ránk. Eredetileg bronzból készültek a Kr.e. VI. század második felétől és nyilván nagyobbak is voltak, hiszen általában fürdőhöz – lábfürdőhöz, menyasszony fürdőhöz – használták őket, de esetenként *symposion*nál is hasznosak voltak.²⁴⁸ Az ilyen kisméretű, kerámia példányok valószínűleg már csak kultikus célokat szolgáltak, amelynek azonban továbbra is lehetett köze a menyasszony-fürdőhöz és, mivel többnyire sírokból kerülnek elő, a funerális rítusokhoz.²⁴⁹ Ezt támasztják alá a vörösalakos paterák ábrázolásai is, amelyek szinte kivétel nélkül Erós/Aphrodité szférájába tartoznak.

²⁴⁵ RVAp II., 26. fejezet, no. 5, 820, pl. 306,3; nos. 88-90, 826, pl. 311, 1-3.

²⁴⁶ RVAp II., 632-639 és 639-643.

²⁴⁷ RVAp II., 650-660.

²⁴⁸ Schneider-Herrmann 1977, 12 és 21-22.

²⁴⁹ A vázák funkciójáról, illetve az ábrázolás és funkció összefüggéseiről ld. III. fejezet.

Maga a vázákép néhány olyan karakteres vonást hordoz, amelyek alapján egyértelmű, hogy festője kiemelkedik könnyed stílusú vonalvezetésével a késő dareiosi vázafestők közül. Stílusának három olyan jellegzetessége van, amely következetesen megjelenik valamennyi vázáján. A szem megrajzolásában a vázafestő a felső szemhéjtól indít egy vonalat félkörívben, amelynek alsó szárát hosszabbra húzza, a pupillát nem jelzi semmi. Az egyik mell mindig szemből látszik és kerek, vonalát azonban a másik mell felső vonalából indítja, amely így egy fekvő S-re emlékeztet. A harmadik jellegzetesség a lábfej megrajzolása, ami erősen kiszélesedik. A vázafestőt A. Cambitoglou Woman-Eros-festőnek nevezte el, mivel az eddig ismert vázáinak egyik oldalán mindig Eróst, a másikon mindig egy nőalakot ábrázolt, gyakran azonos pozícióban.²⁵⁰ Ezt a sort megbontani látszik a budapesti patera, hiszen belül nőalak látható és külső oldala is női fejekkel díszített. Az említett jellegzetességek alapján azonban egyértelmű, hogy a paterát is az ő munkájának kell tartanunk (8-10. ábra).



8. ábra: A budapesti patera



9. ábra: Sydney-i lebes gamikos (RVAp II., pl. 240, 7-8.)

²⁵⁰ Cambitoglou 1960, 365-366 és pl. 108, 1-4; RVAp II., 644-645, pl. 240, 7-8.



10. ábra: Rutiglianói lebes gamikos (De Juliis 2006, 446, fig. 74.)

Az A. D. Trendall és A. Cambitoglou monográfiájában megjelent, és a festőhöz kötött, vázák sorát a budapestin kívül még egy darabbal ki lehet egészíteni, amely Rutiglianóból, az 54. sírból került elő még az 1978-as ásatások során.²⁵¹ A rutiglianói azonban a tematikát és a vázaformát tekintve is illik a többi váza közé, hiszen a forma egy lebes gamikos, egyik oldalán Erós, másikon nő ábrázolással. A budapesti patera és egy sèvres-i skyphos²⁵² kivételével ugyanis a festő valamennyi vázája lebes gamikos. Minthogy azonban a lebes szintén menyegzői edényforma, a patera a vázaképet és a formát tekintve is illik a Woman-Eros-festő repertoárjába.

A Woman-Eros-festő stílusában és témáiban is közel áll a fentebb már említett B.M Kentaur-, Liverpool- és elsősorban a Rochester-csoporthoz. Valószínűleg velük egy műhelyben dolgozhatott. Az Erós és női fejek, a *sphendoné* és a haj, megrajzolása valójában nagyon hasonlít ezeknél a csoportoknál. A Woman-Eros-festő karakteres stílusát könnyű megkülönböztetni a többitől, de az előző három csoportba tartozó vázafestőket szinte lehetetlen. Így például egy, A. D. Trendall által a B.M. Kentaur-csoporthoz sorolt, stuttgarti tál²⁵³ valószínűleg ugyanattól a kéztől származik, mint a Rochester-csoport utánzatai közé sorolt két római csésze.²⁵⁴ Nemcsak az alakok stílusa köti össze a három

²⁵¹ De Juliis 2006, cat. 54.21, 159, fig. 73-74, 446.

²⁵² RVAp II., no. 445, 644.

²⁵³ RVAp II., no. 280, 631 és CVA Stuttgart, Taf., 55, 2 és 4.

²⁵⁴ RVAp II., nos. 426-427, 642, pl., 240, 1,2.

vázát, de a tondoban alapvonalként szolgáló *kyma*-sor is közös bennük. Egy, szintén a B.M. Kentaur-csoporthoz sorolt, Rómában őrzött tál²⁵⁵ Erós alakja közel áll a stuttgarti tál Erós alakjához, bár a római tál tondoijában nincs alapvonal. Ugyanakkor a vele egy kategóriába tartozó tálak többségében megtalálható az említett *kyma*-sor. Valószínű, hogy a stuttgarti és a római tálat, illetve a két római csészét ugyanaz a mester festette. Az említett három csoport stílusa annyira közel áll egymáshoz, hogy elképzelhető, hogy csupán két-három mesterről van szó, akik együtt dolgozhattak.

A budapesti patera érdekessége még a külső oldal női fejes díszítése. Ez önmagában azonban még nem lenne különleges, hiszen ez a korszakra nagyon jellemző díszítési mód. Az teszi mégis azzá, hogy ezt a paterát nem egy fejjázákat készítő csoport vázafestője festette, ahol ez megszokott külső díszítés lenne.²⁵⁶ A vázáikat figurális jelenettel díszítő csoportok pateráin és tálain a külső díszítés ugyanis maga is figurális és nem pusztán egy női fej.²⁵⁷ Mivel eddigi ismereteink szerint a Woman-Eros-festő nem készített fejjázákat, a budapesti patera kivételt képez e téren. Meg kell azonban jegyezni, hogy mind a Woman-Eros-festő, mind a vele egy műhelyben dolgozó B.M. Kentaur, Liverpool és Rochester-csoportok női fejei igen közel állnak a fejjázákat készítő Chevron-csoport néhány női fejének stílusához.²⁵⁸ A köztük fennálló kapcsolatot a Meo-Evoli gyűjtemény egy skyphosa is alátámasztja.²⁵⁹ Ennek egyik oldalán ugyanis a sziklán ülő Erós stílusa nagyon közel áll a Woman-Eros-festő Erós alakjainak stílusához, elsősorban a fej, a haj és a *sphendoné* tekintetében. A másik oldal női feje viszont sok részletben – szem, orrtőnél kis vonal, száj vonala – egyezést mutat a Chevron-csoport korai munkáin ábrázolt női fejekkel. Lehetséges, hogy a Chevron-csoport néhány vázafestője ebben a műhelyben kezdett el dolgozni.

²⁵⁵ RVAp II., no. 255, 628 és CVA Roma, Villa Giulia I, Tav. 3,4.

²⁵⁶ Ld. pl.: RVAp II., 660-669, T.P.S-csoport tálai; 688-690, Vatikán Z4-csoport paterái.

²⁵⁷ Ld.: RVAp II., 526-531, Phrixos-csoport.

²⁵⁸ Vö.: RVAp II., no. 79, 657, pl. 243, 10.

²⁵⁹ Reho-Bumbalova 1979, no. 134, 176, Tav. XCIV, a-b. A. D. Trendall a vázát a fejjázákat készítő Zürich 2660-festőhöz kötötte: RVAp II., no. 370, 678.

C. Fejvázás csoportok

A Winterthur-csoport harang-kratérja (Kat. 5.)

A kisméretű kratér az egyszerűbb díszítésű *phlyax*-vázák csoportjába tartozik, amelyeken már nem magát a színészt és komédia-jelenetet, hanem pusztán a színész által viselt maszkot, illetve magát a maszkos fejet ábrázolták.²⁶⁰ A maszkot az áll hígított festéssel történő kiemelése érzékelteti a budapesti vázán. Az igényesebb kivitelű *phlyax*-vázák túlnyomó többsége Apuliában, ezen belül is a tarentumi műhelyben készülhetett.²⁶¹ A kevésbé igényes, csupán maszkos fejjel díszítettek azonban már készülhettek Tarentumon kívül is, hiszen ezek már a produkció végét jellemzik (Kr.e. IV. század harmadik negyede), tehát azt az időszakot, amikor a műhelyek egy része – így a dareiosi is – vidéki, főleg északi központokba települt.

Noha a női fej mint önálló dekoráció rendkívül népszerű volt a század második felének apuliai vázafestészetében, a maszkos fejek szinte mindig férfi maszkot viselnek. A. D. Trendall mindössze hét példát hoz arra az esetre, amikor a váza egyik oldalának egyedüli díszítése egy női maszkot viselő fej.²⁶² Ezek közé tartozik az a kaliforniai magángyűjteményben őrzött harang-kratér is, amely a díszítőmotívumok, a női maszk és a *kekryphalos*, valamint a vázaforma hasonlósága alapján a budapesti kratér legközelebbi párhuzama (11. ábra).²⁶³ A női maszk a *hetaira* maszk típusok sorába tartozik, ezen belül is az ún. „farkasarcú nő” típusát képviseli.²⁶⁴ A *kekryphalos* és a *stephané* részletei, valamint a felfelé irányuló tekintet alapján mindkét váza a Winterthur-csoport vázái közé sorolható.²⁶⁵ A budapesti és a kaliforniai váza női fejét összevetve megállapítható a szem, az orr és a száj igen hasonló megrajzolása, de a férfi fej ráncai, illetve szemöldöke is szinte azonos a kaliforniai női fej megfelelő részleteivel. Ezek alapján valószínűsíthető, hogy a két vázát ugyanaz a kéz festette.

²⁶⁰ A *phlyax*-vázákról: Trendall 1967². A maszkokról és típusaikról: Trendall 1988; Webster – Green 1978³, 13-26.

²⁶¹ Trendall 1988, 139.

²⁶² Ibid., 142.

²⁶³ RVAp Suppl. I., 122, no. 563d, pl. XXXII, 5-6.

²⁶⁴ Webster – Green 1978³, RR típus.

²⁶⁵ A csoportról: RVAp II., 694-700; a budapesti kratér: RVAp Suppl. II., Part 2, 218, no. 563d1, pl. LVI, 8.



11. ábra: A kaliforniai harang-kratér (RVAp Suppl. I., pl. 22, 5.)

A két kratért ezenkívül nemcsak festőjük színház iránti érdeklődése, de az alakok feliratozása is összeköti. A budapesti maszkos férfi fej előtt ΦΡΥΝΙΣ felirat, a kaliforniai esetében a női fej mellett ΙΗΡΝΩ, a másik oldal *phialés* ifjú alakja mellett pedig ΤΡΑΓΩΔΟΣ felirat olvasható. A *tragódos* kifejezés A. Pickard-Cambridge elemzése szerint jelölheti a tragikus költőt, színészt és esetleg a főszereplőt.²⁶⁶ Ugyanakkor a másik oldal női feje egyértelműen komédia-maszkot visel. T. B. L. Webster felveti, hogy esetleg az attikai gyakorlathoz hasonlóan Dél-Itáliában is adhattak elő tragédiát és komédiát egymást követően és a komédia előadás során felhasználhatták a tragikus színpad elemeit is.²⁶⁷

A budapesti váza különlegességét részben az adja, hogy Phrynīs történelmileg létező személy, a Kr.e. V. század második felének ismert *kithara*-játékosa volt, akinek neve összefonódott a görög zene újító vonulatával.²⁶⁸ Másrészt, mivel neve egy másik dél-itáliai – paestumi műhelyhez kötött – *phlyax*-jelenetes vázán is felbukkan,²⁶⁹ felmerül a kérdés, hogy milyen hagyomány, esetleg komédia útján jutott el Phrynīs híre (hiszen a vázák készítése idején már rég halott lehetett) Dél-Itáliába. Mára már egyre bizonyosabb – amit T. B. L. Webster már 1948-as cikkében felvetett²⁷⁰ –, hogy attikai komédiákat valamilyen formában Dél-Itáliában is előadtak.²⁷¹ A vázán ábrázolt maszkos férfi fej a

²⁶⁶ Pickard-Cambridge 1968², 127-132.

²⁶⁷ Webster 1948, 18-19.

²⁶⁸ Riemschneider, W., *RE* XX (1941), 926; Harmon, R., *Der Neue Pauly* IX (2000), 972.

²⁶⁹ RVP, 65, no. 19, pl. 20, c-d.

²⁷⁰ Webster 1948, 19.

²⁷¹ Ennek első ismert példája egy Würzburgban őrzött apuliai harang-kratér, amely Aristophanés *Thesmophoriazusae*-át illusztrálja (Kossatz-Deissmann, A, *Telephus travestitus*, in: Cahn, H. A. – Simon, E. (eds.) *Tainia. Festschrift für R. Hampe*, Mainz 1980, 281-290.).

felirata szerint tehát Phrynīs, aki mint az athéni Új Zene emblemikus alakja, gyakori szereplője a korabeli athéni komédiáknak (megszemélyesítve vagy csak említés szinten), mint az új (tehát rossz) erkölcsök megtestesítője, szemben a régi (tehát jó) erkölcsökkel.²⁷² Valószínűleg egy ilyen komédia – talán épp Pherekratés *Chirónja* – ihlette a budapesti harang-kratért. Bár, mivel Phrynīs a már említett paestumi *phlyax*-vázán is szerepel, kézenfekvő lehet egy közös komédia-forrást feltételezni a két ábrázolás mögött, ami persze további kérdéseket vet fel a görög színjátszás, valamint a paestumi és apuliai kerámiaműhelyek kapcsolata terén.²⁷³ Ugyanakkor nem szükségszerű, hogy a két ábrázolás ugyanarra a komédiára utaljon, hiszen tudjuk, hogy Phrynīs több komikus darabban is szerepelt, másrészt a két maszk-ábrázolás is eltérő: Asteas paestumi kratérjén Phrynīst egy fiatal, szakálltalan maszkban jelenítik meg, míg a budapesti kratéron idősebb és szakállas maszk szerepel. A paestumi vázán egy öreg *phlyax* (Pyrónidész) egy fiataalt (Phrynīs) ráncigál. A jelenet I. Storey szerint az ókomédia-költő Eupolis *Démoi* című művét idézi, de ellentétben azzal, amit többen is gondolnak,²⁷⁴ Pyrónidész nem az athéni hadvezér Myrónidész gúnyneve, hanem saját jogán, mint tipikus komikus szereplő van jelen a darabban, aki Phrynīst, mint nem-szivesen látott intrúdert próbálja elzavarni.²⁷⁵ Amennyiben a budapesti kratér két oldalát egymással összefüggőnek tekintjük, akkor egyértelművé válik, hogy nem utalhat ugyanerre a darabra, viszont eszünkbe juttatja Pherekratés *Chirón* című művének egy ismert töredékét.²⁷⁶ Ebben a zenét megszemélyesítő Mousiké, akin a rossz bánásmód nyomai látszódnak, elpanaszolja, hogy milyen borzalmakat kellett elviselnie a különböző zenészekről. A sorban Phrynīs Timotheos előtt (aki valóban a tanítványa volt) következik és az érintett szövegrész talán azokra az újításokra utalhat, amelyek Phrynīs nevéhez köthetőek: harmonikus moduláció, húrok számának növelése. Amennyiben elfogadjuk G. W. Dobrov megállapítását,²⁷⁷ miszerint Mousikét minden bizonnyal egy idősödő *hetaira* maszkjában jelenítették meg – mivel az általa használt szavak mind érthetőek szexuális kontextusban is – akkor felvethető, hogy a váza két oldalát ennek a komédiának egy helyi előadása ihlette. A jelen ismeretek alapján mindez természetesen csak a feltételezés szintjén maradhat, hiszen két maszk-ábrázolásból talán elhamarkodott lehet egy konkrét műre következtetni.

²⁷² Ar. *Nub.* 930-944, 969-972; Pherecr. *Chiron*, frg. 155. K.-A.

²⁷³ A témával legújabban Kárpáti András foglalkozott, a publikáció azonban még megjelenés alatt áll.

²⁷⁴ Pl.: Goulaki Voutira 1999, 13.

²⁷⁵ Storey 2003, 117, 130, 172-174.

²⁷⁶ Pherecr. *Chiron*, frg. 155. K.-A.; Vandlik 2002 (2003), 28-29 és 146-147.

²⁷⁷ Dobrov 1995, 155.

A Winterthur-csoport lekanis fedele (Kat. 34.)

A következő vázák a dareiosi műhely leggyengébb produktumai közé tartoznak. A század utolsó negyedében tömegesen készítették őket és igen nehéz festőkezeket elkülöníteni a csoportokon belül. Gyakran a csoportokba történő besorolás is nehézkes, hiszen a női fejek stílusának számos vonása megegyezik. Így például a kissé felfele irányuló tekintet, a felső szemhéj időnkénti dupla vonallal történő jelzése, a pupilla pontszerű ábrázolása, a váll egy kis részletének megjelenítése egyaránt jellemzi a Winterthur-csoportot és az Otago-csoportot.²⁷⁸

Szerencsés esetben azonban az arc bizonyos jellegzetességei alapján alcsoportok, sőt, a Winterthur-csoport esetében két festő is elkülöníthető. A budapesti lekanis fedél női arcán, a töredékesség ellenére megfigyelhető, hogy a szemöldök elég hosszú és az alsó ajak és a kerek áll enyhén egymás felé hajlik, ami a Winterthur-csoport Madrid 11215-alcsoportjához sorolt vázák jellemző vonása.²⁷⁹ Tehát a lekanis fedelet is nagy valószínűséggel ebbe a körbe helyezhetjük. Feltételezhetően szintén ehhez a kézhez köthető egy Rutiglianóból előkerült miniatűr kráter²⁸⁰ női fej ábrázolása, amely töredékes volta ellenére is ugyanazokat a stílusjegyeket viseli magán, mint a budapesti fedő női feje: a szemek ezen is kifejezetten nagy méretűek, hosszú szemöldökkel, a nagy és kerek konty mögött mindkét vázán egy reserved háttér látható, a homlok feletti hajcsomó pedig egyik vázán sem tölti ki teljesen a számára vörösén hagyott helyet. Az említett konty típus szinte teljesen megegyezik az A. D. Trendall által a T. P. S.-csoporthoz sorolt vázák némelyikén látható konty-ábrázolással.²⁸¹ Ezeken a vázákon a konyt mellett a homlok feletti hajcsomó, a szem, a száj és az áll megrajzolása is igen hasonló. Ez természetesen felveti a Winterthur-, illetve T. P. S.-csoportokhoz sorolt vázák áttekintésének szükségességét. A Winterthur-csoporton belül A. D. Trendall elkülönít néhány vázafestőt, köztük a Vienna 334-festőt, akinek jellegzetes motívuma a *kekryphalos* tetején ábrázolt két hosszúkás fülre emlékeztető masni.²⁸² Ezen kívül az általa festett női fejek sokban hasonlítanak az Otago-csoport néhány női fejére, elsősorban a homlok feletti nagy hajcsomó, a szem és a lefele

²⁷⁸ Otago-csoportról: RVAp II., 710-715.

²⁷⁹ Vö.: RVAp II., 698, no. 611, pl. 259,8.

²⁸⁰ De Juliis 2006, 452, fig. 84.

²⁸¹ Ld. különösen: RVAp II., nos. 22/115, 145, 146 (pl. 247, 5, 8, 9.).

²⁸² RVAp II., 697.

ívelő, kicsi, zárt szájvonal tekintetében. A fent említett, kifejezetten a Winterthur-csoportnál hangsúlyozott felfele irányuló tekintet is megjelenik az Otago-fejeken, sőt, a később említésre kerülő Como C62-csoport fej-ábrázolásain is.

Az Otago-festő pelikéje (Kat. 18.)

Azokat a fejkészítések csoportok által készített vázákat, amelyek egyik oldalán figurális jelenet – többnyire csak egy nő alak – van, mint a budapesti pelikén is, általában a női fej alapján lehet könnyebben attribuílni. Ez részben annak köszönhető, hogy a publikációkban – amennyiben egyáltalán publikálják őket – szinte mindig csak egyik oldalukat teszik közzé, ez igaz a Corpus Vasorum Antiquorum köteteire is.²⁸³ Márpedig megkönnyítené a kutatók helyzetét mindkét oldal ismerete, hiszen, ahogy az imént is említettük, ezeknél a csoportoknál, és ide sorolható a következő vázánál említendő Como C62-csoport is, a női fejek stílusa esetenként nagyon hasonló.

A budapesti peliké női fejének jellegzetességei, mint a hosszú nyak, amelynek körülbelül a közepén látható egy dupla gyöngysor, a homlokkal egyenes vonalat képező orr és közvetlen alatta a kissé kiálló, zárt száj, a hosszú szemöldök és a felfele kunkorodó felső szemhéj, valamint a homlok fölötti nagy hajcsomó az Otago-festő stílusát idézik.²⁸⁴ A festő mellett szól az is, hogy a peliké, amely kedvelt formája, nyakán *kyma*-sor, alul egy sima reserved sáv húzódik és a képmezőt palmetta-indák, köztük levelekkel, keretezik, éppúgy, ahogy ez a vázafestőre jellemző.

A Como C62-csoport oinochoéja (Kat. 14.)

A kisméretű oinochoé jól szemlélteti az imént említett Otago-csoport és a Como C62-csoport²⁸⁵ stílusának közelségét, ugyanis a budapesti váza két közvetlen párhuzamát maga A. D. Trendall is külön, egyiket az Otago-festőnek,²⁸⁶ míg a másikat – a bari Lagioia

²⁸³ RVAp II., 601.

²⁸⁴ Vö.: RVAp II., 713, no. 777, pl. 264, 8

²⁸⁵ RVAp II., 700-704.

²⁸⁶ RVAp II., no. 787, 713 és CVA Lecce II, Tav. 37, 6.

gyűjtemény egy darabját – a Como C62-csoportnak²⁸⁷ attribuíta. A bari oinochoé, néhány milliméter eltéréssel, még méreteiben is egyezik a budapestivel. A női fej pedig a három váza esetében szinte teljesen azonos. Az egyszerű, fekete csíkozású *kekryphalos*, a kicsi konty, a háromszöget bezáró szemek, amelyekben csak egy pont jelzi a pupillát, az orrtőnél látható pont, a rövid szájvonal közös jellemzői ezeknek a fejeknek. A budapesti vázát, és ezáltal a leceit is, abba a csoportba sorolhatjuk, ahova A. D. Trendall a bari vázát helyezi. A bari oinochoé ugyanis, néhány további darabbal, a Como C62-csoport Limoges-alcsoportján belül külön kört képez, ahova azok a vázák tartoznak, amelyek az utóbbi alcsoport stílusának késői fejleményei.²⁸⁸ Valószínűleg mind egy vázafestő munkái. Mivel az említett vázák esetében közös vonás a száj vonalának csökkenése, valóban összevethetők az Otago-csoport vázáival.

A Monopoli-festő pelikéje (Kat. 19.)

A Monopoli-csoport²⁸⁹ viszonylag korai előzményekkel rendelkező, elég nagy csoport. Legkorábbi vázáik összehasonlíthatók a Zaandam-csoport vázáin látható női fejek stílusával.²⁹⁰ Noha a szem megrajzolása néha elég hasonló a Como C62-csoport szemeihez, a jellegzetes, kissé nyitott ajkak és a hajat összefogó *kekryphalos* vagy gyakran *sakkos* mintázataról könnyen felismerni a csoportot. A hajhálón ugyanis a homlok feletti, illetve néha a tarkó feletti részen is két-két párhuzamos vonal közt csíkozás vagy csillag díszítés látható, felette pedig sugaras *stephané*. A *sakkost* általában háromszög vagy kör-alakú csüngők is díszítik. A Monopoli-festőnél gyakori a fül feletti kis hajcsomó és az egyenes homlok-orr vonal. A váll egy kis részlete is megjelenhet a vázaképen. Pelikéin az ábrázolást oldalt indák és levelek keretezik. Az oldalsó indák közt többnyire nem ábrázol palmettát. Mindezek alapján a peliké valószínűleg magának a Monopoli-festőnek egy munkája.

²⁸⁷ RVAp II., no. 669, 703, pl. 261, 8.

²⁸⁸ RVAp II., nos. 667-671, 703.

²⁸⁹ RVAp II., 704-710.

²⁹⁰ RVAp II., 704. A Zaandam-csoportról: RVAp I., 288 ff.

A Monopoli-csoport pelikéje (Kat. 20.)

A csoport munkásságának végét és a minőség erőteljes romlását mutatja ez a kis méretű budapesti peliké. A képmezőt keretező palmetták átalakulnak és formájuk teljesen idomul a fej, illetve a *sakkos* vagy *kekryphalos* formájához, ahogy ezt a budapesti váza esetében is megfigyelhetjük. Ezt a fázist a csoporton belül a Jenkins-alcsoport²⁹¹ vázái képviselik. A budapestit is ezek közé, sőt, talán ennek a produkciónak is a végére kell helyeznünk.

A budapesti peliké kétségtelenül mutat némi ügyetlenséget vagy talán inkább hanyagságot, ugyanakkor nem szabad figyelmen kívül hagyni a korszak végére jellemző antiklasszikus törekvések hatását sem, amely nem feltétlen degenerálódást, a művészi képességek elfelejtését jelenti, hanem egy sok esetben egyértelműen megnyilvánuló szándékos művészi magatartás következménye.²⁹² Ez annál is inkább valószínű, mivel a klasszikus ábrázolásmóddal ellentétes, és sok esetben a XX. századi modern irányzatok szemléletmódját tükröző ábrázolások a dél-itáliai vázafestészet más területein, például Campaniában is megjelennek.²⁹³

²⁹¹ RVAp II., 709.

²⁹² Szándékosságra utal a Kat. 26. kantharos két különböző nézőpontból ábrázolt szárnyas női feje, amelyet az előrajz alapján eredetileg hagyományosan akart ábrázolni a festő. Ld.: Szilágyi 1972, 12.

²⁹³ Szilágyi 1969, 8-9. és 10.k.: a campaniai Vitulazio-festő vázája.

IV.3.2. A Patera-festő és köre

Mint ahogy azt fentebb már említettük, a Patera-festő és a vele egy műhelyben dolgozó többi festő munkásságára nem jellemzőek az ambíciózusabbnak tartott mitológiai jelenetek.²⁹⁴ Még nagy méretű vázáit is többnyire funeráris jelenettel, *naiskosszal* díszíti.²⁹⁵ Míg a század első felére az jellemző, hogy egy vázán nem keveredik mitológiai téma sepulchrális jelenettel, addig a század közepétől kezdve a két témakör megjelenhet egyetlen váza egyik, illetve másik oldalán. A két jelenet között általában kapcsolat is feltételezhető; a mitológiai ábrázolás ezzel funeráris allegóriaként szerepel a vázán.²⁹⁶ Különösen jellemző ez a Dareios-festőre. Az a tény, hogy a Patera-festő „megelégedett” pusztán funeráris jelenetek ábrázolásával, valószínűleg nem, vagy nem kizárólag mitológiai ismereteinek hiányosságával, hanem sokkal inkább megrendelőikörének igényeivel áll összefüggésben. A megrendelői igények fontosságára utal – valamivel korábbról – az Adolphseck-festő esete is, akinek Hérakleióból előkerült hydriája nem csak az egyetlen ilyen forma a festő repertoárjában, de az egyetlen *naiskos*-jelenete, sőt, az egyetlen Hérakleióból származó vázája is egyben. Az egyébként középszerűnek tartott, Egyszerű stílusban festő mester ezen a vázáján tökéletesen alkalmazza a perspektívát és a Díszített stílus technikai sajátosságait. Minden valószínűség szerint egy speciális megrendelésnek tett ezzel eleget a festő.²⁹⁷

A Patera-festő úgy tűnik együtt dolgozott egy női fejeket festő csoporttal: az Amphorae-csoporttal.²⁹⁸ Noha ezek a női fejek nagyon hasonlóak – fekete és/vagy fehér sávokkal, pontokkal díszített *sakkost*, köralakú, néha csüngőkkel ellátott fülbevalót viselnek, fül fölött hajcsomóval, egyenes homlok-orr vonallal – A. D. Trendall mégis úgy gondolja, hogy nem egy festőhöz köthetőek, hanem egy sor egymáshoz kapcsolódó alcsoportról van szó.²⁹⁹ Hasonló munkakapcsolatot tételez fel a Ganymédész-festő és az Armidale-festő, valamint a Baltimore-festő és a Stoke-on-Trent-festő között. Ugyanakkor megjegyzi, hogy mindhárom esetben valószínű, hogy a figurális jelenetek és a női fejek festője ugyanaz a személy.³⁰⁰ Ezzel tulajdonképpen önellentmondásba keveredik, hiszen,

²⁹⁴ RVAp II., 721-764.

²⁹⁵ RVAp II., 721.

²⁹⁶ Giuliani 1999, 45.

²⁹⁷ Denoyelle 2005, 110, fig. 6.

²⁹⁸ RVAp II., 765-792.

²⁹⁹ RVAp II., 765.

³⁰⁰ Ibid.

ha a női fejeket nem festhette egyetlen festő, de az, aki festette azonos a figurális jelenet festőjével, akkor a Patera-festő sem lehet egyetlen személy. Ez a kettősség jellemzi az érintett fejezeteket A. D. Trendall munkájában és okoz némi átláthatatlanságot a vázák hovatartozását illetően.

A budapesti Gyűjteményből négy váza sorolható a Patera-festő és a valószínűleg vele együtt dolgozó Ganymédész-festő műhelyéhez (**Kat. 3., 7., 8., 22.**). Közülük hármat érint a fent említett probléma (**Kat. 3., 7., 8.**). Mivel A. D. Trendall mindhárom vázát korábban már besorolta a Patera-festő és/vagy Amphorae-csoport munkái közé, esetükben nem térünk ki részletesebben az attribúció indoklására, csak amennyiben érinti az általunk feltételezett kettős szemléletmód okozta kavarodást.

A Patera-festő és Amphorae-festő oszlop-kratérja (**Kat. 3.**) esetében a kettős besorolás problémája rögtön megmutatkozik abban, hogy A. D. Trendall a 23. fejezetben a női fej ábrázoló hátoldalt az Amphorae-csoporthoz sorolja, míg a 24. fejezetben – tehát a külön az Amphorae-csoportnak szentelt fejezetben – már magának az Amphorae-festőnek tulajdonítja.³⁰¹ Az Amphorae-festőhöz köthető vázák két fő csoportra oszlanak a szem megrajzolása alapján: az első esetben a felső szemhéj alsó és felső vonala hegyesszögben találkozik és csúcsa közel esik a homlok-orr folyamatos vonalához, a szemöldök ívelt, hosszú és érintheti a felső szemhéjat; a második csoportba tartozó vázákon a felső szemhéj két vonala nem találkozik és az egyik rövidebb mint a másik.³⁰² Ez alapján a budapesti kratér az Amphorae-festő vázáinak első csoportjába tartozik. Ugyanakkor a női fej legközelebbi párhuzamát egy szentpétervári oszlop-kratéron láthatjuk, amelyet az Amphorae-csoporthoz sorolt A. D. Trendall.³⁰³ A budapesti női fej szemábrázolása egyébként közel áll az Armidale-festőjéhez is.³⁰⁴ Mindent figyelembe véve megkérdőjelezhető, hogy az Amphorae-fejeket valóban több vázafestő festette-e? A fejek stílusa annyira egyforma, hogy valószínűleg egy, maximum két festőhöz köthetőek, de néhány esetben talán beszélhetünk műhelyen belüli utánzásról is.

Az A oldal ábrázolására szinte tökéletes párhuzam egy brüsszeli oszlop-kratér; nem csak a jelenet, hanem az alakok megrajzolása is nagyon hasonló a két vázán. A különbség csupán annyi, hogy a brüsszeli az ülő Erós *cistát* és virágfüzért tart a kezében, de egyébként tartása, hátra támaszkodó karja, a sziklát alkotó kőlapok formája, az ékszerek és

³⁰¹ RVAp II., 746 és 767.

³⁰² RVAp II., 766.

³⁰³ RVAp II., 746, no. 172 és pl. 276, 3-4.

³⁰⁴ RVAp II., 805.

a lábbeli szinte megegyeznek a budapestin láthatóakkal. Az álló nőalak esetében nem csak a tartása és a ruhája, de a kezében tartott *thyrsos* is egyezik a budapestivel.³⁰⁵ A. D. Trendall ugyanakkor a brüsszeli vázát nem a Patera-festő, hanem a hozzá közeli Trieszti Bagoly-csoport munkájának tartja,³⁰⁶ noha még a hátoldal köpenyes alakjai alapján is sokkal inkább köthető magához a Patera-festőhöz.

Az Amphorae-csoport panathénaia amphorája (**Kat. 7.**) arra példa, hogy egy váza két oldalát valóban nem minden esetben festi egyetlen festő. Az A oldal *naiskos* jelenete egyértelműen elnagyoltabb, igénytelenebb munka, mint a B oldal női feje. A. D. Trendall az Amphorae-csoporton belül a Taranto 9243 (korábban 2996)-csoport munkái közé sorolja a vázát.³⁰⁷ Egemáshoz különösen közelinek tartja a nos. 23/162 és 164, valamint a nos. 24/77, 82-84 *naiskos* jeleneteit, holott ezeken a vázákon – természetesen a budapesti (no. 84.) kivételével – az ábrázolás sokkal finomabb munka és a nőalakok is ión oszlopfőn ülnek szikla helyett. A hátoldalakon látható női fejek viszont kétségtelenül nagyon hasonlóak; a budapestihez a lecei (no. 82.) és egy trieszti váza (no. 164.) ábrázolása áll a legközelebb. A *naiskos*-jelenetekre párhuzamként említhető vázák egy részét más és más – a Patera-festőhöz közeli – csoportokba sorolta be A. D. Trendall, csupán a forma vagy a hátoldal ábrázolása alapján. Példaként említhető egy londoni amphora, amelynek, *naiskos* ábrázolása alapján, egyértelműen a fent említett vázák közt lenne a helye, mivel azonban a B oldal nem női fejet, hanem futó nőalakot ábrázol, a Berkeley 8/61-csoportba került.³⁰⁸ Külön csoportot alkotnak a hydriák *naiskos* jelenettel, bár A. D. Trendall maga is megemlíti, hogy ezek hasonlóak a Berkeley 8/61-csoporthoz.³⁰⁹ Ezeken egyébként gyakoribb a *naiskos*ban sziklán és nem ión oszlopfőn ülő nőalak. Valószínű, hogy a budapesti amphora női fejét nem ugyanaz festette, mint a *naiskos*-jelenetet; így amennyiben a fej alapján a Taranto 9243-csoport munkái közé tartozik, a másik oldal besorolatlan maradt. A probléma abból adódik, hogy A. D. Trendall néhány esetben külön kezeli a váza két oldalát, máskor – mint például a fentieknél is – együtt, így itt is-ott is akad olyan váza, amelyik nem illeszkedik a többi közé.

A Gyűjtemény egy másik, az Amphorae-csoportnak attribúált panathénaia amphorája (**Kat. 8.**) kapcsán újra felmerül a kérdés, hogy érdemes-e az Amphorae-

³⁰⁵ CVA Bruxelles 2, IVD, pl. 5, 5a-b.

³⁰⁶ RVAp II., 748, no. 180.

³⁰⁷ RVAp II., 772, no. 84.

³⁰⁸ RVAp II., 761, no. 277, pl. 283, 3-4.

³⁰⁹ RVAp II., 762.

csoportot további alcsoportokra bontani, ahogyan azt A. D. Trendall tette? A budapesti fej legközelebbi párhuzamaként A. D. Trendall egy londoni műkincspiacon feltűnt oinochoét említ,³¹⁰ amelynek szemábrázolása kétségtelenül hasonlít a budapestiéhez, bár a jóval erőteljesebben látszó vállrészlet alapján a londonihoz közelebbi párhuzamnak tekinthető egy palermói váza (no. 24/17; pl. 285, 2.), valamint egy oxfordi kantharoid skyphos (no. 24/131; pl. 287, 3.). Az utóbbin a fülbevaló is ugyanolyan háromszögletű levél alakú. Az oxfordi vázát A. D. Trendall az Amphorae-festőhöz közeli Trieste S427-csoportozáshoz hasonló vázák közé sorolta. Szintén a budapesti amphorán ábrázolt fejek párhuzamaként említi még a nos. 24/20, 27-28, 38-39, 50-51 vázákat,³¹¹ amelyek azon túl, hogy épp úgy mint a budapestin, mindkét oldalukon női fej látható, valójában jóval kevésbé hasonlítanak hozzá, mint például egy bolognai situla női feje (Amphorae-festő), amely azért található máshol, mivel a másik oldal jelenetét a Patera-festő festette.³¹² Tehát ebben az esetben is egymáshoz nagyon közeli vázákat más-más csoportokban kell keresni, ami egyben megkérdőjelezi ezeknek a csoportoknak a létjogosultságát.

A Menzies-festő lékythosa (Kat. 22.)

A Patera-festő és a valamivel később kezdő Ganymédész-festő műhelyére a *naiskos*-jelenetes nagy vázák mellett jellemző az egy alakos (Erős vagy nő) kisvázák készítése. Ezeket a sztereotíp díszítésű, mindkét festő stílusához közeli kisvázákat A. D. Trendall egyetlen nagy csoportba, a Menzies-csoportba sorolta be. A legtöbb közülük ugyanis nincs kiállítva, nehezen hozzáférhető, így csak az állapítható meg róluk, hogy a műhely munkáihoz tartoznak.³¹³ Sőt, az ide tartozó vázák egy része a Baltimore-festő korai munkáihoz is közel áll, hiszen stílusa működésének korai időszakában hasonlított a Patera-festőjéhez, valószínűleg az ő műhelyéből került ki.³¹⁴ Mindenesetre a Menzies-csoport vázái nem feltétlen állnak közel a Menzies-festő stílusához. Ez utóbbi stílusáról szólva A. D. Trendall a viszonylag kis fejet, a szorosan zárt ajkak és a kerek állat emeli ki.³¹⁵ Valójában jellegzetes még az orr rövid, egyenes vonala, a ládikát tartó kézfej rajza,

³¹⁰ RVAp II., 769, no. 48, pl. 285, 3.

³¹¹ RVAp II., 767.

³¹² CVA Bologna 3, tav. 34, 13 és 35, 17; RVAp II., 735, no. 57.

³¹³ RVAp II., 830.

³¹⁴ RVAp II., 818.

³¹⁵ RVAp II., 828.

valamint az, hogy az ülő Erős alakok térde előtt szinte minden esetben látható egy labda vagy néha egy rozetta, ami – töredékes volta ellenére – a budapesti vázán is jól megfigyelhető.³¹⁶ Az alsó ajak alatti bemélyedés a Menzies-festőre, a Brüsszel A 3759-60-festőre³¹⁷ és a Ganymédés-festőre³¹⁸ egyaránt jellemző. A Brüsszel A 3759-60-festő vázái korábban a Menzies-csoportba tartoztak, végül a Ganymédés-festővel fennálló erős stílusbeli hasonlóság miatt A. D. Trendall jobbnak látta külön kezelni. Ez a hasonlóság tulajdonképpen olyan mértékű, hogy ezeket a vázákat talán érdemesebb lenne a Ganymédés-festő késői munkái között számontartani.³¹⁹ Az igen változatos stílust képviselő Menzies-csoporton belül is akad néhány olyan váza, amelynek stílusa közelebb áll a Ganymédés-festőjéhez, ezért ezeket helyesebb lenne áthelyezni a Menzies-festő munkái közé. Annak ellenére ugyanis, hogy A. D. Trendall a Menzies-festőt ugyanabban a fejezetben tárgyalja, mint a Menzies-csoportot – tehát mind a Patera-, mind a Ganymédés-festő stílusához közeli kisvázák között – az említett vázafestő munkái egyértelműen a Ganymédés-festő hatását tükrözik jobban.

³¹⁶ Ld. még: RVAp II., 827, nos. 104-106, pl. 312, 5, 6, 7-8.

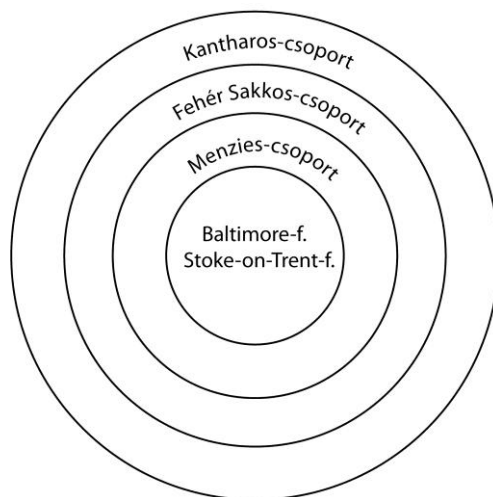
³¹⁷ RVAp II., 803-804.

³¹⁸ RVAp II., 793-802.

³¹⁹ Vö. pl.: RVAp II., 801, no. 47 (Ganymédés-festő) és 804, no. 68 (Brüsszel A 3759-60-festő).

IV.3.3. A Baltimore-festő és köre

A Baltimore-festő a Patera- és Ganymédés-festők társaként, az ő műhelyükben kezdhetette pályafutását Kr.e. 330 körül, ezért is érvényesül korai munkáin a Patera-festő hatása.³²⁰ Ugyanakkor a kortárs Alvilág-festő stílusa is felfedezhető, ami ismét csak az apuliai vázafestő műhelyek meglepően szoros összefonódását mutatja. A Patera- és Ganymédés-festők mintájára, ő is együttműködött egy női fejekre specializálódott mesterrel, a Stoke-on-Trent-festővel, akinek korai munkái az Amphorae-festőével mutatnak rokonságot.³²¹ A stílusok egymásból történő építkezését, az egymásra hatások útját leginkább talán egy koncentrikus ábrával lehet leírni, amely valószínűleg kiterjeszthető az egész apuliai vázafestészetre is.



Maga a Baltimore- és Stoke-on-Trent-festő, illetve a Menzies-csoport képez egy érintkezési pontot a Patera/Ganymédés-műhellyel, éppen ezért lehetne továbbgondolni és kiterjeszteni az ábrát a többi műhelyre is. Egy ilyen ábra természetesen nem mutatja a kronológiai átfedéseket (bár szükségszerűvé teszi), ami az egyes csoportok között működésük egy részében fennállt.

A Baltimore-festő és követőinek vázái főleg Canosából és Arpiból kerültek elő; műhelyük is Canosában vagy környékén működhetett. A műhelyt a Fehér Sakkos-Kantharos-csoport vihette tovább egész a IV-III. század fordulójáig, sőt, talán kicsit tovább is.³²² A csoportra jellemző polychromia ugyanis összefügg a canosai polychrom kerámia

³²⁰ RVAp II., 856.

³²¹ RVAp II., 859.

³²² RVAp II., 860.

kezdetével, hiszen az kezdetben a Fehér Sakkos-csoportra jellemző díszítési módot is adoptálta.³²³

A korszak igényeinek megfelelően, a Baltimore-festő műhelyében is sok kisváza készült; elsősorban az 1-es, 3-as és 8-as típusú oinochoékat, a kantharosokat, a lekanisokat és a rhytonokat kedvelték, amelyeken egy-egy alakot (Eróst vagy nőt) ábrázoltak.³²⁴

A Gyűjtemény ide tartozó kilenc vázájából (**Kat. 15., 25-28., 30-33.**) nyolcat (kivétel a **Kat. 33.**) A. D. Trendall korábban már attribuíált, így az eddigieknek megfelelően nem térünk ki részletesen az attribúció indoklására. A kilencből négy (**Kat. 15., 28., 30., 31.**) sorolható a Kantharos-csoport vázái közé. A négy vázából három esetben (**Kat. 15., 30., 31.**) jól megfigyelhető a csoportra jellemző masniban vagy csomóban végződő díszes *sakkos*, a homlok feletti hajcsomóban lévő, illetve a tarkó fölötti fehér sáv, az érdekes, kakastaréjra emlékeztető hajkontúr, amibe nem illeszkedik a haj, valamint a szem, amit a pupilla és az alsó szemhéj egyetlen ívelt vonala képez, a felső szemhéj két vonala éles szögben találkozik, amihez még csatlakozik a szemöldök vonala is (a **Kat. 31.** esetében a felső szemhéj csak egy vonalból áll). A felsorolt jellegzetességeket azonban már a Fehér Sakkos-festőnél is megtaláljuk, aki A. D. Trendall szerint a csoport közvetlen előzménye volt.³²⁵ Tulajdonképpen sok esetben kifejezetten nehéz megkülönböztetni a két stílust. A Kantharos-csoporton belül létezik a vázáknak egy olyan csoportja is, ami a Stoke-on-Trent-csoport stílusához kapcsolódik. Ezeken az általában késői vázákon egyre többször szerepel *kekryphalos* a *sakkos* helyett. Ide sorolható a **Kat. 28.** kantharos, amely az ún. Háromszögletű szem-alcsoport késői fázisát képviseli, amikor az eredetileg fordított háromszöget képező pupilla és alsó szemhéj már fektetett háromszögre hasonlít és a homlok fölötti haj is egyre jobban kiemelkedik fölfelé.³²⁶ Ezen, illetve a következőkben említésre kerülő kantharosokon a képmezőt keretező ión oszlopok erősen stilizáltak (néhány esetben felmerül a fáklya lehetősége is), míg a korábbi Menzies-csoportnál ilyen helyzetben egyértelműen kidolgozott ión oszlopokat ábrázolnak.³²⁷

A **Kat. 25.** és **26.** kantharosokat A. D. Trendall a Lecce 847-csoportba helyezte, mivel az itt szereplő kantharosokon nincs plasztikus fej a fülvégeknél, se dekoratív sáv a képmező alatt.³²⁸ Szilágyi J. Gy. szerint a plasztikus dísz, illetve a dekoratív sáv megléte

³²³ Schauenburg 1985, 427 és RVAp II., 958.

³²⁴ RVAp II., 882-885.

³²⁵ RVAp II., 960.

³²⁶ RVAp II., 1011.

³²⁷ RVAp II., 894.

³²⁸ RVAp II., 986-987.

vagy hiánya önmagában nem jelez föltétlen műhelyek közti különbséget, erre utal szerinte az is, hogy azon a new yorki kantharoson,³²⁹ amely valószínűleg ugyanattól a kéztől ered, mint a két budapesti, jelen van a plasztikus női fej a fülvégeknél.³³⁰ Ugyanakkor A. D. Trendall éppen ezek miatt sorolta be a két budapesti, a new yorki, illetve egy feltehetőleg szintén ugyanahhoz a kézhez köthető oxfordi kantharost³³¹ különböző csoportokba. Itt ismét meg kell említeni, amit maga A. D. Trendall is többször hangsúlyoz, miszerint az általa felállított csoportok provizórikusnak tekinthetők és bizonyos vázák különböző csoportokba történő elhelyezésének sokszor csak konvencionális vagy praktikus okai vannak.³³² Jelen esetben is minden jel arra mutat, hogy a Fehér Sakkos-Kantharos-csoportnál sem kell túl sok vázafestőt, illetve alcsoportot feltételeznünk. Érdeemes kitérni a **Kat. 26.** kantharos szárnyas női fej ábrázolására, amelynek érdekessége, hogy egyszerre két nézőpontból ábrázolja az arcot: az egyik szem szemből látszik, a másik profilból. Ez azonban úgy tűnik, hogy nem ügyetlenség, hanem szándékos kísérletezés eredménye, ugyanis a fehér festés alatti előrajz arra utal, hogy a vázafestő eredetileg a „hagyományos” koncepció alapján akarta megrajzolni a háromnegyedes arcot.³³³

A Fehér Kereszt-csoport³³⁴ lekanis fedele (**Kat. 33.**)

Érdekes kérdés a Fehér Kereszt-csoport elhelyezése a Baltimore-festő és követői műhelyén belül. Valószínűleg hasonló együttműködésről van szó, mint a Patera/Amphorae, Ganymédész/Armidale és a Baltimore/Stoke-on-Trent-festők között, csak itt a Virginia Exhibition-festővel. Ugyanis a Virginia Exhibition-festő köréhez kötött oinochoék közül kettőnek a fedelén olyan női fej ábrázolás látható, amelynek a kontyában fehér kereszt van.³³⁵ K. Schauenburg még további négy kantharost is a festő műhelyéhez köt.³³⁶ Szerinte ugyanis a kantharosokon látható női fej és a Virginia Exhibition-festő egy kratérjának B

³²⁹ Oliver 1968, pl. 5, 1-2., RVAp II., 988, no. 313. (Bari 5981-festő).

³³⁰ Szilágyi 1972, 16.

³³¹ Szilágyi 1972, 14., Oliver 1968, pl. 5, 3-4., RVAp II., 980, no. 227. (Stuttgart-csoport).

³³² RVAp II, 601, 765.

³³³ Szilágyi 1972, 12.

³³⁴ RVAp Suppl. II. Part 2., 336-338.

³³⁵ Schauenburg 1985, 416-417, Abb. 27-29 és Abb. 30-31.; RVAp Suppl. II. Part 2., 334, nos. 86-13 és 14.

³³⁶ Schauenburg 1985, 400, nos. 1-2.; 404, Abb. 12-13; 405, Abb. 14-15 (=RVAp Suppl. II. Part 2., 334, nos. 86-17 – 86-20.)

oldalán látható női fej stílusa hasonló (12. ábra).³³⁷ Ehhez azonban hozzá kell tenni, hogy a kratéron látható női fej szemábrázolása egyértelműen a Kantharos-csoport korábban már említett Háromszögletű szem-alcsoportjához köti a vázát.



12. ábra: A Virginia Exhibition-festő kratérjának B oldala (Mayo – Hamma 1982, 181, no. 74.)

Mindenesetre az oinochoékat és a négy kantharost nemcsak a fedél, illetve az utóbbiaknál a fülek polychromiája köti össze, hanem a női fejek kontyában ábrázolt sima fehér kereszt is. K. Schauenburg ugyan megkülönbözteti a sima fehér keresztet a szerinte csak a Fehér Kereszt-csoportra jellemző négy ponttal kísért keresztől,³³⁸ valójában azonban a pontok megléte vagy hiánya nem indokolja a különböző csoportba sorolást, hiszen a fejábrázolás többi részlete (szem, *kekryphalos*) megegyezik mindkét típusnál. A Fehér Kereszt-csoportra jellemző szemábrázolás (hosszú szemöldök, felső szemhéj két vonala hegyes szögben találkozik, pupilla egy vonás), valamint a *kekryphalos* használata visszanyúl egészen a Stoke-on-Trent-festő hagyományához, ugyanúgy, ahogy a Háromszögletű szem-

³³⁷ Schauenburg 1985, 419, Abb. 33.; Ld. még: Mayo – Hamma 1982, 180-181, no. 74. és RVAp Suppl. I., 174, 86c.

³³⁸ Schauenburg 2006, 37.

alcsoport esetében. Valószínű tehát, hogy a Fekér Kereszt-csoport a Kantharos-csoport késői vázafestőivel dolgozott egy műhelyben, ahol adott esetben a Virginia Exhibition-festő és követői vázáinak hátoldalát (vagy fedelét) is dekorálták.

V. Ikonográfia

V.1. Démétér és Persephoné Dél-Itáliában

A nem mitológiai témájú, egy-két alakos vázaképek ikonográfiai problematikája ott kezdődik, hogy szimbólumrendszerük összetettsége zavarbaejtő, hiszen a sokféle jelkép használata valami másról és valami többről árulkodik, mint amit az egyszerű képek önmagukban sejtetni engednének. Nem egyszerű feladat ezeket az elemeket és a hozzájuk kapcsolódó eszmeköröket külön-külön tárgyalni, hiszen nem véletlen fordulnak elő együtt az ábrázolásokon, mégis talán ez a célravezető módszer ahhoz, hogy láthassuk, milyen kultuszelemekből épül fel ez a sajátos dél-itáliai hitvilág.

A Bevezetésben már említettük, hogy az alakok körül vagy kezében előforduló tárgyak alapján megállapítható egy dionysikus-aphroditéi-persephonéi kör, orphikus elemekkel vegyítve. Persephoné és Démétér kultuszához köthető az ábrázolásokon előforduló kalathos, ládika, phialé és fáklya, valamint a házassági szférához közel álló jelenetek funeráris jellege, amit a koszorú és *taenia* kettős értelme is sugall. A női fejes vázakat is lehet Persephoné *anodos*aként értelmezni³³⁹ – amennyiben egyáltalán *anodos*-jelenetről van szó – de persze lehet más chthonikus istennő *anodosa* is. A házassági ceremónián koszorút visel a vőlegény, a menyasszony általában diadémát, esetenként *taeniát*.³⁴⁰ A *taeniát* azonban halotti ajándékként is említik a források, amit az elhunyt rokonai, ismerősei visznek a temetésre.³⁴¹ A Kat. 7. amphorán ábrázolt *taeniák* egyértelműen funeráris kontextusban, a *naiskos* két oldalán vannak. Szintén inkább funerárisan értelmezhető a Kat. 1. libáció jelenetén és a Kat. 4. harcos-búcsúztatás jelenetén a „falon” látható *taenia*. Kevésbé egyértelmű jelenléte az ún. ajándékozási jeleneteken (Kat. 3., 9., 13.), ezekről azonban majd később esik szó. Koszorút, mint a beavatottság, megszenteltség jelképét, szintén vittek a gyászszertartásra; ez általában a nők feladata volt. A halotti koszorúk anyaga nem föltétlen az évszaktól függött, inkább az elhunyt vallási hovatartozásától: a Dionysos-tisztelők a borostyánt választhatták, az eleusisi misztériumok beavatottjai inkább a myrtust vagy búzakalászt.³⁴² Az apuliai vázaképeken gyakori sugaras diadéma a Kr.e. IV. században kezd megjelenni, eleinte csak

³³⁹ Lehnert 1982, 95 és 107.

³⁴⁰ Sourvinou-Inwood 1987, 148.

³⁴¹ Schol. Ar. *Lys.* 603; Schol. E. *Hec.* 574; Ar. *Ec.* 1032; Schol. S. *El.* 454, idézi Blech 1982, 84.

³⁴² *Ibid.*, 84-85, 97.

istenek és istenként tisztelt hősök fején, illetve azok fején is, akik ezek kultuszainak tiszteletén vesznek részt.³⁴³ Az ábrázolásokon kívül azonban eredeti példánya nem ismert. Funeráris használatra szánt arany, aranyozott és festett terrakotta koszorúkat, valamint az említett sugaras típus kivételével arany diadémákat viszont ismerünk dél-itáliai sírokból.³⁴⁴ Úgy tűnik tehát, hogy a halotti és a házassági rituálé valamiképpen elválaszthatatlan egymástól, de legalábbis hasonló rítusok kísérik.³⁴⁵ Emögött részben az az elképzelés rejtőzhet, hogy az elhunyt halálában egyesül istenével, miképpen a menyasszony a vőlegénnyel. Tulajdonképpen mindkét esetben egy átmeneti rítusról van szó: egy előző létformától való elszakadásról és egy új létformába történő újjászületésről.³⁴⁶ Ennek hátterét a mitológiában is megtaláljuk, hiszen Persephoné házassága egyúttal halálát is jelentette. A házasságban is a „lány” meghal és az új „felnőtt nő” megszületik egy új életre. Kerényi Károly szavaival: „A „sír” és „nászszoba” – az Antigone búcsúszavaiban oly felejthetetlen ő tŰmboj ő numfeon – azonosítását, a menyasszonyok halálnak-szántságát az élet érdekében, az antik nők lényük lappangó Persephone-természetével vállalták és élték át.”³⁴⁷ Egyes elképzelések szerint az ún. üldözésszerű jelenetek is utalhatnak Persephoné elragadására.³⁴⁸ Tény, hogy az ál-nőrablás néhol a hagyományos házassági rítus részévé vált, mindenesetre a Kat. 17. pelikéhez hasonló ábrázolások inkább értelmezhetők valamilyen rituálé részeként (hiszen úgy tűnik, hogy az elől haladó nő valahova vezeti az ifjút), semmint Persephoné elrablásának felidézéseként vagy akár házassági jelenetként. Ugyanakkor az ifjúnál lévő phialé és a nő által tartott kalathos mindenképp Démétérhez és Persephonéhez kötődő kultuszra vall. Dél-Itáliában ugyanis Démétér Thesmophorosnak úgy tűnik férfiak is mutattak be áldozatot, erre utal legalább is az a tény, hogy a Paestum melletti San Nicola di Albanella és Siris Démétér Thesmophoros szentélyében férfiak által felajánlott votívokat is találunk, köztük olyan ifjút formázó terrakottákat, amelyek kezében, a nőalakokhoz hasonlóan, phialé, malac vagy ládika van.³⁴⁹ A pelikén a nőalak tükört tart az ifjú felé. A tükör az apuliai vázáképek gyakori eleme és kozmetikai funkciója akkor is megkérdőjelezhető, amikor nem férfi, hanem nő vagy Erös tartja. Az esetek többségében ugyanis nem magát szemléli benne az illető, hanem magától eltartja, néha egy

³⁴³ Saglio 1962, 1535.

³⁴⁴ Masiello 1984, 72-75 (tipológia is); Lippolis 1984, 111-112 (tipológia is).

³⁴⁵ A két rituálét kísérő lamentációk sok helyen még ma is hasonlóak: Alexiou 1974, 120-122.

³⁴⁶ Van Gennep 1969⁵, 165-166, 210.

³⁴⁷ Kerényi (1934) 2003, 176.

³⁴⁸ Sourvinou-Inwood 1987, 139, 148.

³⁴⁹ Sfameni Gasparro 2009, 145, 158.

másik személy (lehet férfi is, nő is) vagy síremlék felé. A sírokban talált sok miniatűr tükör is a tárgy szimbolikus funkciója mellett szól. Mivel a legtöbbször nem magukat szemlélik benne az alakok, hanem síremlék (sztélé, *naiskos*) vagy másik személy felé irányítják, elképzelhető, hogy szerepe a túlvilággal való kapcsolatteremtés lehetővé tételében rejlik.³⁵⁰ A tükröt már régóta használták a szellemvilág megidézésére, jóslás céljából (*katoptromanteia*); Patrasban például épp egy Démétér-szentélyben.³⁵¹ H. Cassimatis szerint, amikor a tükröt sztélé fölé tartó személyen kívül még egy jelen van, az gyakran magát az elhunytat ábrázolja, akit a tükör idézett meg. A vázafestő ilyenkor valamilyen módon érzékelteti, hogy az illető nem e világhoz tartozik: általában úgy, hogy zárt térbe helyezi az elhunytat (a sztélé és egy másik tárgy vagy sztélé és kőoszlop által közrezárva).³⁵² Ez a magyarázat azonban nem illeszthető rá minden apuliai vázaképre, így a tükröt valószínűleg a kultusz elemeként kell értelmeznünk, amelyről még esik szó Dionysosszal és az orphikusokkal kapcsolatban. A pelikén ábrázolt ifjú, a férfi-kor küszöbén, talán egy olyan beavatási rituálén vesz részt, amelyet egy már felnőtt nő végez. Ez nem is olyan meglepő egy olyan területen, mint Dél-Itália, ahol a vallás női oldala erősen hangsúlyos volt és az isteni Anya, Démétér, aki a Dél-Itáliában elterjedt pythagoreus tanok Rhea-Kybeléjével azonosítható, vallásos tiszteletnek örvendett. Pythagoras metapontumi házáat egyébként halála után Démétér-templommá szentelték.³⁵³ Az V-IV. századi metapontoi érméken is szerepel a Démétérrel kapcsolatos keresztfáklya. Noha az eredeti mítosz szerint Hekaté tartotta a fáklyát Démétérnek, az mégis egyre inkább Persephoné attribútumává vált és nem csak Dél-Itáliában, hanem az attikai kerámia eleusisi kultuszokhoz kapcsolódó ábrázolásain is.³⁵⁴ Természetesen az eleusisi kultusz ábrázolásai nincsenek jelen a dél-itáliai vázafestészetben, mivel az eleusisi misztériumok helyhez kötöttek, csak Eleusisban mutathatták be őket. Ugyanakkor utalás szintjén találkozhatunk velük; a Baltimore-festő egy voluta-kratérján például Persephoné kezében keresztfáklyával egy olyan hengeres cistára támaszkodik, amellyel az eleusis misztériumok

³⁵⁰ Sztélé fölé vagy irányába tartott tükröt ábrázoló dél-itáliai vázak: Cassimatis 1998, 318-327, figs. 4-7, 9; *naiskos* felé, vagy annak belsejében tartott tükrök: 331-342, figs. 10-15, 17-18. Attikai fehér alapú lékythosokon szintén feltűnik a tükör egyértelműen funeráris kontextusban: 311-316. A. Hoffmann éppen azért tartja elképzelhetetlennek a tükör lélek megjelenítő szerepét, mert az alak, aki tartja, nem néz bele, (noha pontosan ez mutatja, hogy a tükör nem a szépségápolásban betöltött szerepe miatt van jelen a vázaképeken): Hoffmann 2002, 87.

³⁵¹ Cumont 1917, 104-106.

³⁵² Cassimatis 1998, 320-321, figs. 4-5.

³⁵³ Kerényi (1938) 2003, 312-313.; CIC., de fin. V 2,4.

³⁵⁴ Metzger 1965, 25.

ábrázolásain találkozunk és gyakran Démétér ül rajta.³⁵⁵ Ez belefér Persephoné Dél-Itáliában megszokott összetett képébe, amit az említett vázakép is sugároz, hiszen amellett, hogy Persephonét az eleusis misztériumok védnökekét ábrázolja, az Alvilág úrnőjeként és Aphroditével Dél-Itáliában szintén hagyományosan összemosódó szerepében is jelen van a vázán (kezében galamb, lábánál legyező). Az említett baseli voluta-kratér Persephonét szokatlan módon Hádés palotájától jobbra Hermésszel együtt ábrázolja. A Baltimore-festőre egyébként úgy tűnik kiváltképp jellemző a két istenség kifejezetten párként történő együttes megjelenítése, hiszen névadó kratérján is őket látjuk *naiskosban*.³⁵⁶ A két vázán a kompozíció is igen hasonló: Persephoné mindkét esetben ül és az *anakalypsis* mozdulatával fátylát tartja, Hermés pedig mellette áll, fának, illetve a szék karfájának támaszkodva. Mindkettőjük fej és testtartása arról árulkodik, hogy egymással társalognak. Hermés és Persephoné kétségtelenül hozzátartozik a dél-itáliai alvilág-ábrázolásokhoz, de általában nem alkotnak egy párt. M. Schmidt úgy gondolja, hogy ábrázolásuk a baseli vázán valamilyen módon összefügg a Hádés-palota bal oldalán ábrázolt „párral”, akikben felismerhető Hekaté két fáklyával a kezében és egy fához kötözött névtelen bűnös.³⁵⁷ Ez utóbbi önmagában szintén szokatlan, hiszen a dél-itáliai alvilág-vázákon a bűnhődést többnyire mitológiai alakokon (Sisyphus, Danaidák, ...) keresztül jelenítik meg. A Hermés-Persephoné párosra visszatérve, lehetséges, hogy kettőjük együttes ábrázolása létező hagyományra megy vissza. Legalábbis egy persephonéi-aphroditéi jelleggel bíró istennő és Hermés közös ábrázolása gyakori a locri pinaxokon. H. Prückner az istennőt Aphroditével azonosítja, mivel az ábrázolásokon általában virágot tart a kezében és az egyik típuson egy kis méretű Erős áll az alkarján.³⁵⁸ Véleménye szerint Aphrodité-templomában Hermésnek is állhatott kultusz-szobra és kettőjükre párként tekintettek a locriak. A két istennő attribútumai azonban a locri pinaxokon is keverednek, – amire a következő fejezetben részletesebben is kitérünk – és ugyanezt láthatjuk az apuliai vázafestészetben általában, illetve az imént példaként felhozott voluta-kratéron is.

Tarentumban a Contrada Pizzone területén létezett minden bizonnyal egy Démétér és Persephoné szentély, bár valószínűleg Démétér kerülhetett előtérbe az V. századtól, mivel a terrakotta álló nőalakok, illetve büsztök leggyakoribb attribútuma a malac és a

³⁵⁵ Schmidt – Trendall – Cambitoglou 1976, 53. és Taf. 14-18.

³⁵⁶ Ibid., Taf. 34,a.

³⁵⁷ Ibid., 57, 173. jegyzet.

³⁵⁸ Prückner 1968, 15-19. és Abb.1.: pinaxon Hermés és Aphrodité kultusz-szobrának ábrázolása ión templomban, előttük egy pár mutat be áldozatot, Taf. 1.: Aphrodité (alkarján Erősszal) virágot nyújt Hermés felé.

keresztfáklya, valamint az állatfigurák között is gyakori a malac.³⁵⁹ Persze ülő és további álló női figurák is kerültek innen elő gránátalmával, phialével, gyümölcsökkel rakott kalathossal, ami arra utal, hogy Persephonét is tisztelték ezen a helyen. Tarentum hátszögében, Oriában a VI. század közepén létesült egy Démétér-szentély eleinte csak a természetes sziklaüreg előtti teraszon, majd a század végén épületet is emeltek ide. Az áldozati depókban fiatal malacok megégett csontjait találták. A sok miniatűr edény és mécses mellett a terrakotta votívok jórészt ugyanazok a típusok, mint a *contrada pizzonéie*.³⁶⁰ Szintén sok miniatűr edény, illetve az előzőekhez hasonló terrakották kerültek elő Satyrionból, ahol eleinte, a VII. század második felétől, még szintén szabad ég alatt folyt a kultusztevékenység egy forrásnál, kis sziklaüregekkel, barlangokkal és csak a IV. század közepe körül épült ki a szentély.³⁶¹ A kultuszhely kiválasztásánál mindig fontos szerepet játszott a víz közelsége termékenységet elősegítő és purifikációs hatása miatt, illetve a természetes sziklaüregek, barlangok, amelyek megerősítették a kultusz chthonikus jellegét. Az ezekben a szentélyekben elhelyezett ülő és álló votívokhoz tulajdonképpen igen hasonlatosak a vázáképeken látható alakok, akiket szintén általában természeti környezetben, sziklán ülve ábrázolt a vázafestő, tehát feltételezhetően épp úgy kultusztevékenységhez kapcsolódó ábrázolások, mint a votívok. A feliratos emlékek alapján Messapiában még számos helyen kell feltételeznünk Démétér-szentélyt, így például Valesióban, Mesagnében, Egnaziában és Ruggében; ezeken a helyeken többnyire a *messapus Damatria/Damatura* formában fordul elő az istennő neve, sokszor a *tabara* = papnő előtaggal együtt.³⁶² A *messapus* területtel ellentétben, Apulia északabbi részein, Dauniában és Peucetiában úgy tűnik, hogy a szakrális szféra nem igazán különült el a funeráris szférától, így itt nehezebb szentélyek nyomaira bukkani.³⁶³

A sírokban szintén többségében ugyanazokat a terrakotta típusokat találjuk,³⁶⁴ mint a szentélyekben, ami nem meglepő, hiszen ha halál mint átmenet egy másik létformába, a házassághoz hasonló és a kettő egyesülése Persephonéban valósul meg, akkor természetes, hogy a halottat kísérő votívok is az ő szférájához tartoznak. Bár, ahogyan azt a következő fejezetben majd láthatjuk, ez nem kizárólagos, hanem kiegészülhet egyéb, persephonéi jelleggel is bíró istennők karakterével. A házassághoz, túlvilághoz kapcsolódó tematikát az

³⁵⁹ Hinz 1998, 184.

³⁶⁰ Ibid., 196-197.

³⁶¹ Ibid., 195.

³⁶² de Simone 1977, 230-233; U.ő 1982, 192.

³⁶³ Fabbri – Osanna 2005, 215.

³⁶⁴ Ld.: Graepler 1997.; különösen: 212-218.

is érthetővé teszi, hogy az ülő vagy álló terrakotta nőalakok elsősorban átmeneti korban, házasság előtt elhunyt fiatal lányok sírjaiban fordulnak elő.³⁶⁵ Érdekes azonban megfigyelni, hogy a sírmellékletek, ezen belül is a terrakották száma és típusa akkor kezd el drasztikusan emelkedni, amikor a vörösalakos vázafestészet már hanyatlóban van (Kr.e. IV. század vége-III. század) és ennek megfelelően vörösalakos vázákkal már csak elvétve találkozunk a sírokban. Az ekkor megjelenő terrakotta típusok – különböző attribútumokkal (*tympanon*, phialé, labda, állatok) ellátott álló, támaszkodó, táncoló, ülő nőalakok, szárnyas figurák, Erósok – azonban már korábban megjelentek a vörösalakos vázák jelenetein.

³⁶⁵ Graepler 1996, 232.

V.2. Helyi elemek, egyéb hatások

Locri lehetne tulajdonképpen a mintapéldája a dél-itáliai vallási életnek, hiszen itt szinte valamennyi Magna Graeciában fontos chthonikus istenség kultusza jelen van: a Mannella területén volt a Persephoneion, ahol Aphrodité is szerepel néhány dedikációban, de Aphroditének külön szentélye is volt.³⁶⁶ Ez utóbbiban áldozati kutyacontokat is találtak bothroiban, amit általában alvilági isteneknek mutatnak be, illetve átmeneti rítusokat is kísérhet. Tehát itt Aphroditének is az alvilági karaktere került előtérbe, ami azért nem kizárólagosan dél-itáliai jellegzetesség, hiszen a Kr.e. V. század második felében az attikai kerámiában is feltűntek az Aphrodité földi *anodos*-át ábrázoló jelenetek. A locri Aphrodité kultusz elég összetett és sok egyedi vonást hordoz, ráadásul az évek során változásokon is keresztül ment. Az Aphrodité születését hagyományosan a tengerből kilépve ábrázoló pinaxokon kívül vannak helyi vonásokat tükröző jelenetek, amelyeken például Aphrodité Hermészsel alkotott egy párt.³⁶⁷ Az istennőt fogaton ábrázoló táblákon is felfedezhetők a lokális jellegzetességek: a fogatot ugyanis hattyúk vagy esetleg szintén előforduló két Erós helyett egy Erós és egy, H. Prückner által Nikéként azonosított szárnyas nőalak húzza.³⁶⁸ Az utóbbi jelenlétét az igazolja, hogy Aphrodité Locriban a város védelmezőjeként is tisztelték, aki háborús helyzetekben segít. Ez konkrét történelmi eseményhez is köthető, mégpedig a rhégioni Anaxilas Kr.e. 477/76-ra tehető támadásához, amit a város sikeresen kivédett. Ennek a győzelemnek az emlékeként valószínűleg a kultusz jellege is változott: egyrészt új templomot emeltek az istennőnek, másrészt ünnepén évente száz helyi, szűz lányt ajánlottak fel szent prostituáltként Aphrodité szolgálatába. H. Prückner ehhez kapcsolódó jelenetként értelmezi azokat a táblákat, amelyeken egy fiatal lány labdát mutat be áldozatként az istennőnek, a lány mögött sokszor egy harcos alakja is feltűnik, aki egy kakast tart.³⁶⁹ A harcos egyértelműen nem isten ábrázolás; H. Prückner úgy véli, hogy mivel férfit általában nem jelenítenek meg Aphroditével, ennek különleges oka kell, hogy legyen, ami pedig nem más, mint a fent említett szolgálat, amire az apa (a harcos) átadja lányát az istennőnek. A labda valóban a házasság előtt álló fiatal lányok tipikus felajánlása a gyermekkor lezárásaként, a kakas azonban általában alvilági isteneknek bemutatott áldozat és mint ilyen valóban szerepel a legtöbb Persephonét és Hádést ábrázoló pinaxon,

³⁶⁶ Redfield 2003, 222.

³⁶⁷ Prückner 1968, 16-19. és Taf. 1,1., Abb. 1., 22. és Taf. 2., 36. és Abb. 4.

³⁶⁸ Ibid., 22, 26. és Taf. 2.

³⁶⁹ Ibid., 47-48. és Abb. 7., Taf. 6-8.

többnyire Persephoné kezében. H. Prückner fő érve mellett, hogy az ülő istennő Aphroditét jeleníti meg, az a kezében tartott spirális virág, de már ő is megállapítja, hogy a többi Aphroditét ábrázoló típuson nem jellemző a kakas jelenléte. Néhány töredékes pinaxon a labda, a kakas és a szőlő együtt szerepel, márpedig szőlőfürtök is azokon a típusokon szerepelnek, amelyeken Dionysos áll Hádésszel és Persephonéval szemben.³⁷⁰ Általánosan valóban inkább Aphrodité szférájához tartozna a házasság védelme, azonban Locriban a Persephoneion és később a Grotta Caruso felajánlásai alapján ez Persephoné körébe tartozott, mégha esetleg nem is az elejétől fogva. A legtöbb pinax is az ő szentélykörzetéből, a Mannella és az Abbadessa dombok közötti völgyből került elő. Ez ugyanakkor azt is alátámasztja, hogy a két istennőnek sok közös vonása volt Locriban és valamiképpen kultuszuk is kapcsolatban állt egymással. A falakon kívül olyan votív deposit is előkerült, ami a Thesmophorion helyére utal, tehát Démétérnek is volt itt kultusza a lányáétól külön.³⁷¹ A korszakra egyre inkább jellemző vallási synkretizmus jegyében pedig mindez egy kicsit együtt is megjelenik a Grotta Carusóban, kiegészülve a Nymphák kultuszával és Dionysosszal. A locri nők nemcsak a Persephoneionban tehettek felajánlásokat házasságuk előtt, hanem itt a Grottában is, hiszen ezzel a lányból (*koré*) menyasszony, azaz *nymphé* válik. A felajánlások között gyakoriak az olyan ülő vagy térdeplő ruhátlan női figurák, amelyeknek hiányoznak a végtagjai, de helyükön néha lyukak vannak, tehát valószínűleg mozgatható végtagjaik voltak, mint a babáknak.³⁷² Ilyen típusú felajánlásra utal a híres Timareta-epigramma³⁷³ is, amelyben a fiatal lány (*koré*) házassága előtt Artemis Limnatisnak ajánlja *tympanon*ját, labdáját, *kekryphalos*át és babáit („*korait* a Korénak, mint *koré*”), azoknak ruháival együtt. Artemis és Persephoné is rendelkezik a lányság aspektusával, de annak két különböző formáját valósítják meg. Artemis világa a vad természet, ő nem esik áldozatul férfinak, de a lehetősége benne van. Míg Persephoné passzív, így áldozatul esik a halálnak: az ő korésága épp arra az ellentétre épül, ami a lánynak az életet jelenti az anyjánál és a halált a férjénél.³⁷⁴ Van egy harmadik Koré is a görög istennők közt: Athéna, akinek lánysága azonban mellőz mindenféle nemiséget. Ők hárman egyébként együtt is játszottak, amikor Hádés elrabolta Persephonét.³⁷⁵ Talán Athénának éppen emiatt a nemiségtől független aspektusa miatt

³⁷⁰ Ibid., Taf. 26,4. és Taf. 25,5.

³⁷¹ Redfield 2003, 209.

³⁷² MacLachlan 2009, 207. Ugyanígyen babák fiatal nők sírjaiban is gyakoriak: Graepler 1997, 216-218.

³⁷³ Anthologia Palatina VI, 280.

³⁷⁴ Kerényi (1941) 2003, 377.

³⁷⁵ Ibid., 376-377.

alakult ki az a szokás, hogy a fiatal lányok a házasság előtt Athéna Ilias-templomába menekülhettek. Temploma lehetett Lavinióban, Rómában, Lucerában és Salapiában (itt Cassandra-templom ugyanezzel a funkcióval) is.³⁷⁶ Akár egy ehhez hasonló élethelyzetre is lehet gondolni a Kat. 11. olpé esetében, annak felirata (ΠΑΚΕΠΙΟΙΑΝΔΡΟΦΥΚΤΑΙ) alapján, aminek címettje, a „Kegyeshez” (Békéshez, Jóságoshoz, ...), valószínűleg egy istennő, akinek jellemzője, hogy kerüli a férfiakat vagy aki előtt a férfiak menekülnek.³⁷⁷ Az olpé az 1861-ben az olaszországi magyar légió katonái által Rionero környékén végzett ásatás leletanyagának része. Mivel az előkerülés helye és kontextusa is bizonytalan, az anyag heterogén mivolta és párhuzamok alapján csupán feltételezni lehet, hogy egy szentély fogadalmi leletanyagáról van szó.³⁷⁸ Ha nem is Athéna Ilias-szentély, de mindenképp egy artemisi karakterrel, harcias jelleggel bíró helyi istennő kultuszhelye lehetett a környéken. Az olpé legvalószínűbb címettje a kevésbé ismert indigén istenalakok közül Mefitis, akinek számos kultuszhelye ismert Lukánia belső, az Ofanto-Bradano-Basento folyók által határolt területén.³⁷⁹ Noha egyelőre nem ismerjük máshonnan Mefitisnek ezt a jelzőjét (Pakerioi),³⁸⁰ ez azonban nem zárja ki, hogy létezhetett, hiszen az oszk istennőnek számos aspektusa volt: föld és forrás-istennő, Déméterhez hasonlóan védi a paraszti létformát, a termékenységet, de uralma az Alvilágra is kiterjed.³⁸¹ Mefitis artemisi vonását megerősíti, hogy neki is, mint Artemisnek, áldoztak fegyvereket, de önmagában a vízhez, természethez, gyakran barlanghoz kötődő kultuszhely is artemisi jelleget kölcsönöz az indigén istennőnek.³⁸² A lukániai szentélyekben gyakori, hogy a termékenységi és harci komponens együtt van jelen.³⁸³ Fegyveráldozatokat találunk például Torre di Satriano, Rossano di Vaglio és Timmari szentélyeiben, ahol a fő istenség Mefitis lehetett. Rossanóban más istenek is körülveszik; Jupiter mellett egyéb, kisebb és eddig ismeretlen istenségek is szerepelnek a feliratokon.³⁸⁴ A fegyverek mellett azonban szintén jelen vannak a terrakotta ülő nőalakok phialával, gránátalmával, *tympanon*nal és egyéb attribútumokkal.³⁸⁵ A Rioneróból Budapestre került leletanyaghoz tartozó két Hercules bronz szobrocska szintén valószínűsíti az együttes eredetileg Mefitis-szentély

³⁷⁶ Torelli 1984, 20.; Mazzei – Lippolis 1984, 207.

³⁷⁷ Szilágyi 2002b, 151-153.

³⁷⁸ Ibid., 141-156.

³⁷⁹ Ibid., 156.

³⁸⁰ Oszk istenségek, köztük Mefitis jelzőiről: Poli 2005, 291-302.

³⁸¹ Lejeune 1986, 207, 210.

³⁸² A dél-itáliai barlang- és forrás-szentélyekről: Cerchiali 1999.

³⁸³ Hinz 1998, 195.

³⁸⁴ Lejeune 1986, 207.

³⁸⁵ D’Anisi 2001a, 127-128; D’Anisi 2001b, 128-130.

fogadalmi anyagához tartozását.³⁸⁶ A Mefitisnek szentelt fogadalmi ajándékok között ugyanis gyakoriak a Herculest ábrázoló kisbronzok.³⁸⁷ Azt, hogy az oszk istennő tisztelete kiterjedhetett-e Dauniára nem lehet pontosan megmondani, mivel amint arról korábban már szó esett, Apulia északi részén ritka a szó klasszikus értelmében vett szentély ebben az időszakban. Mindenesetre az itt említhető példák (Lucera, Salapia) Athéna Ilias-szentélyről tanúskodnak, illetve Lucera esetében valószínűleg Hádés és Persephoné chthonikus kultusza is jelen volt.³⁸⁸ A Daunia és Lukánia határán elhelyezkedő – és Rioneróhoz közel eső – Lavello esetében viszont felmerül lehetőségként Mefitis kultusza, erre utal legalább is a víz fontos szerepe a szentély területén, illetve a férfit és nőt ábrázoló votívok, amelyek talán Mefitis és a vele gyakran párt alkotó Jupiter ábrázolásai.³⁸⁹ Feltételesem a lavellói szentély-komplexumhoz kötik azt a terrakotta női fejet is, amely egy házasulandó vagy friss házas nőt ábrázol, mivel a haja rövidre van vágva. A fejet Rioneróban foglalták le, de a típus és a stílus párhuzamait a laviniói Athéna Ilias-szentély votívjai között találjuk.³⁹⁰ Ez alapján elképzelhető, hogy Mefitisnek is volt egy Athéna Iliashoz hasonló védelmező funkciója. Mindenesetre úgy tűnik, hogy Mefitis egyesíti magában több istennő chthonikus, valamint természethez, illetve termékenységhez kötődő aspektusát. A barlanghoz, forráshoz kapcsolódó, termékenységi, jóslási és chthonikus aspektussal rendelkező helyi istenségek kultusza egész Dél-Itáliára jellemző és nyilván minden más olyan területen megjelent, ahol többé-kevésbé azonos környezetben természethez közeli népek éltek. Messapiában sok szentély, barlang-szentély esetében mutatható ki indigén kultusz-előzmény.³⁹¹ Az indigén istenségek azonban úgy tűnik nem rendelkeztek olyan konkrét határokkal, mint a görögöknél. A legtöbb barlang-szentély előtt ugyanis csak egy egyszerű oltár és egyszerű monolit kövek jelezték az istenség jelenlétét, mivel itt sokáig nem ábrázolták anthropomorphikusan isteneiket.³⁹² Később, a görög kultúra megjelenésével ezeket az aspektusokat megpróbálták a különböző görög istenekkel azonosítani, amiben nagy szerepet játszottak a görög típusú terrakotta votívok is. A szentélyek eleve görögök és indigének közötti kapcsolati pontként is működtek. Ez

³⁸⁶ Szilágyi 2002b, Kat. 32. és 33.

³⁸⁷ Ibid., 156.; Fracchia – Gualtieri 1989, 228.

³⁸⁸ Stazio 1964, 166.

³⁸⁹ Russo 1999, 118-119.

³⁹⁰ Bottini 1995, 18-22 és figs. 50-51.

³⁹¹ Lamboley 1996, 431-447.

³⁹² Ibid., 445.

különösen igaz a partmenti szentélyekre, ahol általában Artemis Bendis terrakotta típusokat találunk, aki egyebek mellett a peremvidékek istensége is.³⁹³

Ennek a tendenciának megfelelően a legtöbb dél-itáliai kultushelyen több istenséget is tiszteltek a Kr.e. IV. században. Hérakleia hátszágában, S. Maria d'Anglonában például Démétért, Persephonét és Artemist együtt tisztelték és itt is, mint több lukániai szentélyben, a termékenység aspektus mellett a harci komponens is jelen van (fegyveráldozatok).³⁹⁴ Tarentum környékén a fentebb már említett oriai és satyrioi szentélyben Démétér és Persephoné mellett Aphroditének is mutattak be áldozatot. Persephoné és Aphrodité közt az is kapcsolatot teremt, hogy mindkettőjüket nevezik Basilisnak; Tarentumban ez Aphrodité mellékneve, míg Szicíliában és a thuriói lemezek Persephonét említik így.³⁹⁵ Locri ábrázolásokon attribútumaik is keverednek; legtöbbször talán az a Persephoné ábrázolás árul el, amelynek mellkasán szárnyas, ruhátlan Erös látható. G. Zuntz Persephoné és Aphrodité attribútumainak keveredését azzal magyarázza, hogy Persephoné és Hádész, az élet és halál egyesülése, házassága Aphrodité munkája.³⁹⁶ Bár talán célszerűbb az ábrázolás kapcsán Aphrodité chthonikus aspektusára gondolni, az élet ciklikus visszatérésére.³⁹⁷ Locriban nem csak a Marasà területén lévő szentélyének áldozati anyaga utal a chthonikus Aphrodité tiszteletére, hanem kultuszának Grotta Caruso-beli jelenléte is. Innen több miniatűr barlang-modell is előkerült, köztük egy olyan, amelynek szájnyílásában Erös áll, kezében nyúllal.³⁹⁸ A nyúl nem csak termékenység szimbólumként tartozik Aphroditéhez, hanem üregekhez, barlangokhoz való kötődése miatt alvilági jelleggel is bír, így itt ismét csak Aphrodité chthonikus aspektusát emeli ki. Nymphaeum, azaz miniatűr barlang-modell tarentumi sírból is került elő, sziklán, illetve ládikán ülő félmeztelen nőalakokkal együtt, akikről D. Graepler feltételezi, hogy nymphák, akikkel a házasság előtt álló nő azonosítja magát vagy, akiknek a védnökségét kéri.³⁹⁹ A mannellai szentélyhez hasonlóan, a Grottában is jelen vannak a votívok közt azok a női és férfi szárnyas *daimonok*, túlvilági lények, akik menyegzői kiegészítőket tartanak a kezükben (szalag, ládika, aryballos, kalathos), köztük olyan is van, ami kakason lovagol,

³⁹³ Ibid., 445-446.

³⁹⁴ Hinz 1998, 200.

³⁹⁵ Osanna 1990, 88.; Cinceri 1911, 209-210. A thuriói arany lemezekről ld.: V.4. fejezet.

³⁹⁶ Zuntz 1971, 163-164, 166 és 170.

³⁹⁷ A chthonikus Aphroditéről: Bérard 1974, 153-160.

³⁹⁸ Costabile 1991, 59.

³⁹⁹ Graepler 1997, 214, 221, Abb. 245-246.

mintegy hangsúlyozva a házassági és funeráris rítusok persephonéi, chthonikus jellegét.⁴⁰⁰ Az apuliai vázákon látható szárnyas női büsztök (pl.: Kat. 15.) talán éppen ezeket a női *daimon*okat idézik meg. Ebből azonban szinte természetesen következik az a gondolat, amit már mások is megfogalmaztak,⁴⁰¹ hogy a vázákon szereplő szárnyas hímnemű lény sem föltétlen minden esetben Erós, hanem egy túlvilági *daimon*. Ugyanakkor kétségtelen, hogy az apuliai vázafestészet a „szárnyasításra” való hajlam terén inkább az etruszk ábrázolásmóddal mutat rokonságot, hiszen míg a görögök a démonikus lényeken kívül csak a perszonifikációszerű istenségeket (Niké, Erós, Hypnos, Thanatos,...) látták el szárnyakkal, addig az etruszkok – és minden jel szerint az apuliai mesterek is – más isteni és félisteni lényeket, főleg Aphrodité körébe tartozóakat is szárnyakkal ábrázoltak.⁴⁰² A szárnyas női fejeknek azonban leggyakrabban mégis inkább a túlvilághoz van közük, hiszen sokszor Alvilágot vagy funeráris jelenetet ábrázoló nagyobb váza (loutrophoros, kratér) nyakán jelennek meg és M. Schmidt szerint a halál feletti győzelmet jelképezik.⁴⁰³ R. Lullies chthonikus halálistennőként értelmezi a dél-itáliai szárnyas nőalakokat egy Armentóból (mai Basilicata területén) származó arany koszorú ábrázolása kapcsán.⁴⁰⁴ A koszorún középen egy diadémát viselő, phialét tartó szárnyas nőalak áll, körülötte burjánzó növényi díszítés (rozetták, borostyán, tölgy, makk), méhek és kis Erósok. A koszorút a szimbólumok egyértelműen a halottkultuszhoz kötik és a szárnyas nőalak nem Niké, hanem egy chthonikus istennő, akinek előképét egészen a Kr.e. II. évezred második feléig követi vissza R. Lullies.⁴⁰⁵ A méhek életadó aspektusa (Porphyrios említi, hogy korábban Déméter papnőit is nevezték méheknek),⁴⁰⁶ a tölgy mint az öröklét szimbóluma, illetve az Erósok a túlvilági boldogsággal állnak kapcsolatban. A teljesség kedvéért ki kell térnünk a szárnyas női fej férfi pendentjének, a szárnyas fríg sapkás férfi fejnek a jelentésére is. Mivel általában virágok közt, virágkehelyben és esetenként Aphroditével együtt ábrázolják, ésszerűnek tűnik vele kapcsolatban Adonisra gondolni. Ugyanakkor Orpheust is fríg sapkában jelenítik meg az apuliai vázaképek és fejének ábrázolása is jobban illik az alvilági jelenetnek, síremléknek ábrázoló apuliai funeráris vázákhoz. Az ilyen típusú vázák

⁴⁰⁰ Costabile 1991, 134-135.

⁴⁰¹ Cassimatis 1996/1997, 108.

⁴⁰² Krauskopf 2000, 281. Apuliai példaként ld.: Andreassi 1996, 97-98: a Dublini Situla-festő situlája; az A oldalon a szárnyas nőalak virágok közt valószínűleg Aphrodité, a B oldalon a szárnyas, fríg sapkás férfi büszt pedig Adonis ábrázolása.

⁴⁰³ Schmidt 1984, 37.

⁴⁰⁴ Lullies 1982, Abb. 1.

⁴⁰⁵ Ibid., 108-109, Abb. 8-9.

⁴⁰⁶ Porphyre, L'antre des nymphes (trad.: J. Trabucco), Paris 1918, 18.

nyakán (néha lábán vagy vállán) megjelenő fríg sapkás fejek kapcsán felmerült, hogy esetleg magának az elhunytak, mint orphikus követőnek, beavatottnak lenne az ábrázolása. Ez ellen szól azonban M. Schmidt szerint, hogy fríg sapkás női fej férfi elhunytat ábrázoló vázán is megjelenik.⁴⁰⁷ A Koppenhága 4223-festő egy genfi volutakratérjának nyakán ábrázolt fríg sapkás fejet is női fejként írják le és – mint általában – amazon ábrázolásnak értelmezik.⁴⁰⁸ Kérdéses azonban, hogy létezik-e a fríg sapkás fejből női ábrázolás, hiszen egyrészt az apuliai vázafestészet kissé feminin ábrázolásai esetében ezt néha eleve nehéz megmondani, másrészt éppen az említett genfi váza esetében feltűnő a *naiskos*ban ábrázolt ifjú fejének és a fríg sapkás fejnek a hasonlósága. Sima férfi fej is feltűnik ugyanilyen helyzetben virágokkal körülvéve, de szinte mindig férfi elhunytat ábrázoló váza nyakán. A Koppenhága 4223-festő egy másik voluta-kratérján⁴⁰⁹ szintén nagyon szembetűnő a hasonlóság a *naiskos*ban megjelenített elhunyt ifjú és a nyakon lévő sima férfi fej között, az tehát minden valószínűség szerint őt ábrázolja már túlvilági környezetben, boldog állapotban. Sima férfi fejet nem ábrázolnak szárnyakkal, csak a fríg sapkás fejet; ez utóbbi tehát – a szárnyas női fej mintájára – szintén isteni lény megjelenítése és a többértelműséget sem lehet kizárni, így kontextustól függően lehet Adonis vagy Orpheus ábrázolása is. Hozzá kell tenni, hogy önmagában a fríg sapka jelképezheti a keleti, észak-keleti származást is, ilyen minőségében gyakran látható keleti ruhás, nem feltétlen mitológiai alakok fején is a különböző vázaképeken. Tény, hogy a sima férfi fej nem jelenik meg női elhunytat ábrázoló vázán, ugyanakkor fordított helyzetben, a sima női fej megjelenhet férfi elhunytat megjelenítő váza mellékdíszítéseként. Ez azonban abból a többször is hangsúlyozott tényből fakadhat, hogy a nők Dél-Itáliában a rituálék vezetőjeként és alanyaként is fontos szerepet játszhattak.

A Grotta Carusora visszatérve, a barlang természetesen a nymphák kultuszának is helyt adott: a votívok közt gyakoriak a hármásával ábrázolt női fejek terrakotta lapokon, sokszor Pánnal együtt ábrázolva.⁴¹⁰ A nymphák és Pán gyakori kísérői Persephoné *anodos*ának. Néhány ilyen lapon azonban *thyrsos*-ábrázolás is előfordul, hiszen végülis Dionysost is nymphák nevelték. Dionysosnak nem csak a neveltetése kapcsolódik barlanghoz, hanem misztériuma is: a beavatási rituálénak úgy tűnik része volt egy *katabasis*, barlangba – azaz Alvilágba – alászállás a halál (és az újjászületés)

⁴⁰⁷ Schmidt – Trendall – Cambitoglou 1976, 73.

⁴⁰⁸ Aellen – Cambitoglou – Chamay 1986, 85-90 (és ill.).

⁴⁰⁹ Ibid., 90-94 (és ill.).

⁴¹⁰ MacLachlan 2009, 211.

megtapasztalásaként.⁴¹¹ Ez átvezet minket a következő votív-csoportba, amely Dionysos köréhez köthető. A votív szobrocskák közt gyakoriak a menád, silénos és színész figurák maszkokkal. Magna Graeciában Dionysos chthonikus aspektusa általában erőteljesebben jelen van, mint eksztatikus vagy színházi oldala. A barlang az Alvilág kapujaként már önmagában is chthonikus helyszín, ráadásul Pluton/Hádést és Dionysost már a Kr.e. V. századtól azonosították, összekeverték a műemlékeken, illetve a Hádés-Persephoné-Dionysos hármast gyakran együtt is ábrázolták tarentumi, locri reliefeken.⁴¹² A Grottában előforduló színész figurák alapján B. MacLachlan feltételezi, hogy esetleg valamilyen formában előadás is része volt az itt folyó kultusznak, amelynek talán köze lehetett a Locri környékén (ld.: hipponioni arany lemez) valószínűleg jelen lévő orphikus kultuszhoz.⁴¹³ Mivel az orphikus theogónia az, amely összekapcsolja Dionysost és Persephonét, ennek a lehetősége elvben nincs kizárva.⁴¹⁴ Ugyanakkor amennyiben a misztériumnak valóban része volt valamilyen drámai előadás, akkor az nem föltétlen az Alexandriai Kelemen által említett mimetikus játék lehetett, hanem Kerényi K. szerint sokkal inkább tánc; ugyanis görögül a misztérium-árulást az *~xorcesqai* (kitáncolni) ige fejezi ki.⁴¹⁵

⁴¹¹ Festugière 1954, 94-95.; Boyancé 1960-61.; Bernabé 2009, 121.

⁴¹² Metzger 1944-45, 315-318.; Prückner 1968, Taf. 25,5.

⁴¹³ MacLachlan 2009, 212.

⁴¹⁴ Az orphikus kultusz dél-itáliai jelenlétéről ld.: V.4. fejezet.

⁴¹⁵ Clem. Al. *Protr.* 2.17.; Kerényi (1941) 2003, 396.

V.3. Erós Dél-Itáliában

A Kr.e. IV. század második felében tömegesen készített közepes és kis méretű vázák legjellemzőbb szereplője Erós, aki a század elejéhez képest egyre nőiesebb külsővel jelenik meg a vázaképeken. Amennyiben Erós nem egyedül van jelen a vázán, akkor társaságában szinte kizárólag csak nőalak fordul elő az ábrázolásokon, aki vagy sziklán ül és ajándékokat fogad el a vele szemben álló szárnyas istenalaktól (Kat. 9., 11., 21) vagy fordítva: a sziklán ülő Erósnek nyújt át ajándékokat az álló nőalak (Kat. 2., 3). Ugyanígy ajándék átnyújtó és azt fogadó pozícióban a nőalak ifjú társaságában is előfordul; a vizsgált vázák között azonban csak az a változat szerepel, amelyiken az ifjú ül sziklán és a nőalak előtte áll (Kat. 13). Szintén jellemzőek ebben a témakörben az úgynevezett üldözései jelenetek, amelyeken nőalak és őt követő ifjú sietnek valahova (Kat. 17). Az ifjú helyett gyakran szerepel Erós „üldözőként”, a felállás azonban nem kizárólagos: az ifjú vagy Erós szintén futhat elől, a nőalak pedig mögötte.

Ezeket a jeleneteket G. Schneider-Herrmann a házasságkötés egymást követő elemeiként értelmezi. Elképzelése szerint a házassági ceremóniát megelőző szakaszhoz tartozik az Erós-tisztelet motívum, amelyet a sziklán ülő Erós ajándékot bemutató nőalak végez, valamint a nő beavatása, amelyet fordított helyzetben Erós végez.⁴¹⁶ Maga a ceremónia egy szakrális helyszínen történik, amelyet gyakran a menyasszonyi fürdőre használt *loutérion* jelez. Ezek a jelenetek a házasság előtt álló páron és Eróson kívül más személyek is jelen lehetnek. Az ábrázolt rituálék összetartozását és egymásutánosságát bizonyítják G. Schneider-Herrmann szerint azok a vázák, amelyeken ezek a képek valóban egymással összefüggésben, szériaként jelennek meg.⁴¹⁷ Az egy irányba futó Erós-nő, vagy ifjú-nő ábrázolások pedig mint a ceremónia színhelyére igyekvő párok illeszkednének ebbe az elképzelésbe.⁴¹⁸ Az ifjú ebben az esetben természetesen a vőlegény, mint ahogy azokon a jeleneteken is, amelyeken kölcsönösen megajándékozzák egymást a menyasszonnyal. A szertartás egy szent ligetben, temenosban folyhatott, ahol a *loutérionon* kívül G. Schneider-Herrmann egy Erós szobrot is feltételez. Erre az egyelőre ismeretlen szobrászati előképre vezet vissza az egyértelműen természeti környezetben, sziklán ülő Erós ábrázolásokat, amelyek gyakran önmagukban is előfordulnak (Kat. 22).⁴¹⁹ A hasonló módon sziklán ülő

⁴¹⁶ Schneider-Herrmann 1970, 96, 100; példák: 109.

⁴¹⁷ Ibid., 100-101, Abb. 19-21; Uő. 1977, 30-35.

⁴¹⁸ Schneider-Herrmann 1970, 100; példák: 110.

⁴¹⁹ Ibid., 90-91.

nőalakokról ugyanakkor nem feltételezi, hogy az úgynevezett Kerti Aphrodité ábrázolási hagyományát kellene a háttérükben keresni, bár a nőalak előtt áldozó Erós képtípus háttérében az Aphroditét tisztelő Erós képhagyományát véli felfedezni.⁴²⁰ A beavatási valamint a házasságkötési szertartásokon előforduló Erós-alakokat az Erós-kultusz istenként megjelenített papjaiként értelmezi, nem valószínű tehát, hogy az egyébként ugyanahhoz a rituálé sorozathoz tartozó képek egyikén a többihez hasonló Erós-alakot nem elvontan, hanem konkrétan egy szobor megjelenítéseként kellene értelmezni. A vázák néha egyértelmű túlvilági aspektusait G. Schneider-Herrmann csak röviden érinti és azzal magyarázza, hogy Dionysos és Aphrodité chthonikus istenségekként a boldog öröklétben való hitet is jelentik.⁴²¹ Ha csupán az ábrázolásokat nézzük, úgy tűnik, hogy az Erós-kultusz csak nőkhöz kapcsolódott, hiszen egy példát sem ismerünk arra, hogy Erós ifjú előtt, vagy ifjú Erós előtt áldozna. Ezek a vázák azonban igen gyakran kerülnek elő férfi, sőt, harcosírokból. Ezeknek az eseteknek a magyarázataként G. Schneider-Herrmann elfogadja a H. R. W. Smith által bevezetett *eschatogamia*, túlvilági újraegyesülésben való hit ideáját.⁴²²

Kétséges azonban, hogy ezeket a jeleneteket valóban ennyire konkrétan a valós házassági ceremónia fázisaiként kellene értelmezni, ráadásul a feltételezett Erós-kultusznak semmilyen egyéb nyoma nincs. A G. Schneider-Herrmann által kissé mellőzött chthonikus és dionysikus jelleg más típusú rituáléra utal. Ugyanakkor biztos, hogy ezek a jelenetek nem kifejezetten a Túlvilágon zajló eseményeket ábrázolnak, hiszen Erós ritkán szerepel az Alvilágot megjelenítő vázákon. Az alakokon vagy kezükben ábrázolt koszorúk, *taeniák*, diadémák, tükrök viszont mégis chthonikus jelleget kölcsönöznek a jelenetnek. Ez pedig olyan rituáléra utal, amely az átmeneti rítusokat kíséri, amely során a beavatott egyik létformából/állapotból egy másikba lép. A *taenia* tehát, amikor nem funeráris jeleneten látható, az újonnan beavatottnak járó áldozati szalag, amely szentesíti az újjászületést a beavatás során átélt szimbolikus halál után.⁴²³ A szertartás alkalmával valószínűleg nem csak egy istenség tisztelete zajlott, hanem többen is patronálhatták az eseményt, ahogyan azt a fentebb tárgyalt szentélyleletek alapján is sejteni lehet. Erre utalnak az alakok körül vagy kezében lévő Déméterhez, Persephonéhoz, Aphroditéhez, illetve Dionysoshoz köthető szimbólumok. Mivel az antik világban a nők számára a házasság jelentette az új

⁴²⁰ Ibid., 94; Uő. 1977, 30; A Kerti Aphrodité kultuszszobráról: Langlotz 1954; Burn 1987, 27-28.

⁴²¹ Schneider-Herrmann 1970, 101-106.

⁴²² Schneider-Herrmann 1977, 36; Smith 1970, 68, 78-79; Uő. 1976, 65 ff.

⁴²³ Bérard 1974, 119.

létformába lépést, talán ezzel magyarázható, hogy Erós csak nőalakokkal szerepel együtt a vázaképeken; az ő beavatásuk a házassággal kapcsolatos. Természetesen férfi is jelen lehet Eróst is megjelenítő ábrázolásokon, de ezekben az esetekben az isten más minőségében jelenik meg; általában mint szerelmes pár tagjai közötti közvetítő. Olyan típusú ábrázolásokon azonban, amelyeken ülő Erós előtt nőalak különböző kultikus tárgyakat mutat be, illetve fordítva, az apuliai vázáképek ifjút szinte soha nem ábrázolnak a nő helyén. A fiúk férfivá avatását a pubertás végén (ezeken az ábrázolásokon mindig fiatal fiúk szerepelnek) felnőtt nők végezheték. Dél-itáliai környezetben, Cumaeben a VI. század végén, a Dionysos iránti elhivatottságáról is ismert Aristodemus tyrannos már egyszer bevezette a fiúk idősebb nők általi oktatását.⁴²⁴ Az említett vázák is minden bizonnyal egy fajta szexuális iniciációra is utalnak. A nők iniciátor szerepét hangsúlyozza H. Cassimatis is az italiota lebes gamikos vázaforma és a rajta lévő ábrázolások elemzése kapcsán.⁴²⁵ Dél-Itáliában a nők valószínűleg kiemelten fontos szerepet töltöttek be a vallási életben annak alanyaként és közvetítőjeként egyaránt, hiszen „a lelkek folytonos születése – az eleven örök újjászületése – [...] olyan feladat, melynek igazi végrehajtói a nők.”⁴²⁶ A nők kultikus életben betöltött funkciójára utalnak a korábban már említett feliratos emlékek is a *tabara* (papnő) előtaggal, általában Démétér neve mellett.⁴²⁷

Eróst kétségtelenül az apuliai vázafestészetben ábrázolták a legtöbbet és a legtöbbféle helyzetben. A többi dél-itáliai vázafestő-műhelyben esetenként az apuliaitól eltérő módon, más közegben jelenítik meg. Az istenség jellegéről alkotott felfogás azonban úgy tűnik mindenhol egységes, a különbségek valószínűleg a területenként kisebb-nagyobb mértékben eltérő kultikus gyakorlatból erednek. H. Cassimatis az átmeneti rítusokra hoz egy példát a lukániai vázafestészet repertoárjából, amelyen jóval explicitebb módon kerül kifejezésre az egyik életkorból a másikba történő átlépés; ehhez a vatikáni harang-kratér két oldalát egymással összefüggésben kell értelmezni.⁴²⁸ Az A oldalon a sziklán ülő Erós labdát nyújt az előtte álló ifjú felé, aki viszont a gesztusok alapján úgy tűnik, hogy az istenség mögött álló nővel beszél. A B oldalon két teljesen, a fejet is elfedően köpenybe burkolt ifjú áll szemben egy köpenyt hagyományosan viselő, botot tartó harmadikkal. Az öltözet ebben az esetben is – a női fátyolhoz hasonlóan – egy ikonográfiai kód, ami egy

⁴²⁴ Casadio 2009, 39.

⁴²⁵ Cassimatis 1993, 111.

⁴²⁶ Kerényi (1938) 2003, 312.

⁴²⁷ de Simone 1977, 230-233; U.ő 1982, 192.

⁴²⁸ Cassimatis 2008, 58; LCS., 37, no. 146.

bizonyos helyzetet, állapotot jelképez. Az A oldal ifjú alakja valószínűleg éppen átlépett abba a korba, amikor lehetővé válik számára, hogy Eróst szemtől szemben, fedettlen arccal láthassa. A teljesen köpenybe burkolt alakok képviselik a fiúknak azt a csoportját, akik még nem érték el a pubertást és akik közül az A oldal ifjú alakja kilépett, hogy beléphessen a felnőtt férfiak körébe. A labda itt nem a gyermekkori játék szerepében van jelen, amit elsősorban a házasulandó korba lépett lányok ajánlanak fel valamely istennőnek – általában Artemisnek – hanem erotikus konnotációja van. Azért dobják valaki felé, hogy szerelmet gerjesszen. Az egyik életkorból a másikba történő átlépést tehát itt is a szexuális érettséggel összefüggésben ábrázolták, de az apuliaitól eltérően itt az ifjú Erós előtt áll, vele van közvetlen kapcsolatban.

Erós megjelenítése a IV. század elejéhez, első feléhez képest nagy változásokon ment keresztül. Egyrészt, amint azt fentebb is említettük, egyre inkább hermafrodita alakot vesz fel, amely átalakulás végül a római kor gyermek Amor/Puttó alakjában teljesedik ki.⁴²⁹ Másrészt egyre univerzálisabb istenséggé válik: egyre ritkábbak lesznek a század elején még gyakori satyr és Niké ábrázolások a vázákon, különösen a kisebb méretűeken. Erós valóban gyakran olyan jeleneteken és olyan attribútumokkal bukkan fel, ahogyan korábban csak satyrokat ábrázoltak. Úgy tűnik mintha ő válna az emberiség és az istenek közötti egyetlen mediátorra az addigi több helyett. Az apuliai jeleneteken valóban a legkülönbözőbb kultusz kellékek vesznek körbe: kosár, phialé, koszorú, tükör, labda, *taenia*, ládika, Déméter keresztfáklya és néha *thyrsos*. Erós hermési lélekvezető vonása (mert valószínűleg nem túlvilági *daimon*ról van szó) viszont már a korai vázákon is megmutatkozik, bár ezeken a jeleneteken is kizárólag nőket vezet a túlvilág felé, hiszen a halál és az élet, azaz a születés, az ő életükben gyakran együtt jár, illetve gondolni lehet a persephonéi sorsra is; a házasságra a halállal, főleg lányként elhunyt nők esetében. Egy nápolyi kratéron még az ábrázolt határkő felirata is jelzi, hogy a nő ezt elhagyva a halál útjára lép. Előtte Erós halad vezetőként, a túloldalon pedig egy nőalak várakozik tükörrel a kezében.⁴³⁰ Erós ugyanakkor Hádés világába már nem lép be; ő mindig az élet felőli oldalról teremt kapcsolatot a túlvilággal.

Érdekes módon az íjazó Erós nagyon ritka a dél-itáliai vázafestészetben és Aphroditéval együtt is keveset ábrázolják, bár néha felbukkan Aphrodité kocsiját vagy hattyúját vezetve, illetve szerelmi jeleneteken, de ezeken is általában egyedül. Az íj helyett

⁴²⁹ A folyamat pszichológiai háttéréről, a mitológiai gyermek archetípusáról (mint a kezdet és vég összekapcsolódásának szimbóluma): Jung – Kerényi 1940, különösen: 62-68 és 97ff.

⁴³⁰ Kerényi 1995, 110 és 13. kép.

a szintén szerelmet ébresztő varázskerékkel, az *inyx*-szel ábrázolják Eróst.⁴³¹ A hasonló nevű madarat (magyarul: nyaktekercs) – amely talán az ide-oda forgó fejmozgása miatt kapta ugyanazt a nevet – viszont a paestumi vázafestészetben ábrázolják többször.⁴³² A dél-itáliai vázákön állandóan jelen lévő, egyedül cselekvő isten képe sokkal inkább megidézi azt az ősi, elsődleges Lényt, aki Hésiodosnál⁴³³ és az orphikus theogóniák⁴³⁴ szerint is az elsők között született, mint Aphrodité fiát.⁴³⁵ Erós tehát az ősi, autonóm isten képében és – noha ritkábban – a nála később született Aphrodité fiaként is jelen van a dél-itáliai hitrendszerben, de ez a kettősség úgy látszik nem volt zavaró vagy egymással összeegyeztethetetlen a kor embere számára.⁴³⁶ Ez a megkettőződés, sőt, néha meg többszöröződés nem volt ritka a görög hitvilágban, más isteneket is érint: például Dionysost, aki Sémélé fiaként az orgia istene és a kultikus gyakorlatban jól megfér a másik, orphikus Dionysosszal, aki Persephoné fia volt. Erós és Dionysos kapcsolata azonban nem merül ki pusztán ebben a hasonlóságban. Dél-Itáliában Erós dionysikus jeleneteken, kezében szőlővel vagy ritkán *thyrsos*szal is megjelenik, ami nem tudható be pusztán annak a ténynek, hogy az isten egyre inkább a dionysikus *thiasos* részévé válik. Erós és Dionysos kapcsolata a dél-itáliai vázák jelenetein annak a következő fejezetben tárgyalt eszmekörnek a hatása, amely szerint a dionysikus kultuszba beavatott elhunyt reménykedhet egy szebb jövőben, és ennek az újjászületésnek, ciklikusságnak a biztosítója az ősi, elsődleges istenség, Erós.

⁴³¹ A szerelmi mágiában alkalmazott mágikus kerékről: Faraone 1999, 55-69.

⁴³² Böhr 1997, 112, 116, 119.

⁴³³ Hés., *Th.*, 116-120.

⁴³⁴ OF 61.

⁴³⁵ U.így: Cassimatis 2008, 52.

⁴³⁶ Erről bővebben: Rudhardt 1986, 18-24.

V.4. Orphikus elemek

A következőkben még foglalkoznunk kell Erós alakjával, de – amint előzőleg utaltunk rá – a vázaképek további elemzéséhez elkerülhetetlen az orphikus kontextus lehetőségének és hatásának vizsgálata. A címben említett és az ábrázolásokon felbukkanó „orphikus elemek”: a kerék (pl.: Kat. 3.) és egyáltalán a szférikus formák, mint az élet örök körforgásának, illetve a világmindenségnek a szimbólumai, a tojás (pl.: Kat. 16.), amely szintén az örök élet szimbóluma és kérdőjelesen a tükör (pl.: Kat. 10., 11., 12., 17., 23., 25., 26.), mint az orphizmus központi mítoszának szimbóluma, valamint természetesen maga Orpheus, akinek alakja azonban többnyire csak a nagyméretű, Alvilágot ábrázoló vázákon bukkan fel. A tojás, amely nem csak a vázákon, hanem sírokbán⁴³⁷ és szentélyekben⁴³⁸ is előfordul, az orphikus theogónia központi eleme. Hozzá kell tenni azonban, hogy a tojásnak már korábban is tulajdonítottak egy fajta misztikus életadó erőt, hiszen már a geometrikus kortól kezdve felbukkan sírokbán és általában halottkultuszhoz kapcsolódó emlékeken.⁴³⁹ Úgy tűnik tehát, hogy a tojás mint az elhunynak járó áldozat, hamarabb jelen volt és csak később lépett be a dionysikus misztériumokba (pl.: tarentumi terrakottákon Dionysos alvilági lakomáján is jelen van a tojás),⁴⁴⁰ ahol kiegészült egy kosmogónikus jelentéssel, ami az orphizmus irányából érkezett.⁴⁴¹ A funeráris kultuszhoz kapcsolódóan a chthonikus Dionysost Boiótiában is – a dél-itáliaihoz nagyon hasonlóan – egyik kezében kantharossal, másikkban tojással ábrázolták terrakotta protomékon.⁴⁴² A kantharos és a tojás együttes ábrázolása Dionysos nélkül, de egyértelműen dionysikus, funeráris közegben az apuliai vázaképeken is megjelenik.⁴⁴³

Az orphikus világ-tojás az, amelyet Chronos vagy más verzió szerint Nyx, az Éjszaka hozott létre és amelyből megszületett Erós (Phanés, Prótoگونος).⁴⁴⁴ Az orphikus Erós/Phanés mindkét nem jellegzetességeit magán viseli; mivel ő minden születő élet forrása, szükségszerű, hogy kétnemű legyen. Az apuliai vázaképek kissé nőies Erós alakja

⁴³⁷ De Paolo 1989, 108: valódi és terrakotta tojások rutiglianói és conversanói sírokból.

⁴³⁸ Tagliente 2005, 123: terrakotta tojások San Chirico Nuovoból, ahol Démétér és Artemis tisztelete folyt.

⁴³⁹ Nilsson 1908, 530-540.

⁴⁴⁰ Mint áldozat dionysikus orgiákon: Plut., *Quaest. conv.* 636E.

⁴⁴¹ Nilsson 1908, 540.

⁴⁴² Schauenburg 1953, 61, Abb. 16.

⁴⁴³ *Naiskos*ban kantharos mellett két tojás: Schauenburg 1953, 62, Abb.17; gnathia vázán szőlő lugas alatt két kantharos és egy tojás, két oldalt fáklya: Schauenburg 1953, 64, Abb. 19.

⁴⁴⁴ A *Rhapsodiai* theogóniája szerint Chronos hozza létre a tojást: OF 70, 76, 80, 81. Nyx elsődlegességét pedig először Aristophanész említi a *Madarakban*: Ar. Av. 695.; majd az 1962-ben előkerült, de töredékesen fennmaradt derveni papyruson (Kr.e. IV. sz.) is az Éjszaka az elsődleges hatalom, erről ld.: Brisson 1985, 390-399. Az orphikus theogóniáról ld. még: West 1983.

nem föltétlen orphikus hatás következménye, ugyanakkor élethez és halálhoz is kapcsolódó aspektusa (ld. fenn: Erós mint lélekvezető), kezdet és vég összekapcsolása orphikus gondolat. A Kat. 25. kantharos Erós alakja talán szintén a *psychopompos* szerepében van jelen a vázán, hiszen ő is, és a másik oldal nőalakja is ugyanabban a pózban egy kis földhalomra (sírhalom?) lépnek, amely az Alvilágba történő belépést vagy a már Alvilághoz tartozást is szimbolizálhatja. Mindkettőjük kezében szőlő és tükör, amely utalhat az elhunyt nő dionysikus (-orphikus?) misztériumokba beavatott voltára. A képmezőt keretező stilizált ión oszlopok egyes elképzelések szerint a misztériumnak helyt adó szentélyt szimbolizálják,⁴⁴⁵ ugyanakkor hasonló helyzetben néha stilizált keresztfáklya is látható. A ión oszlop azonban nem föltétlen utal szentélyre, hiszen az apuliai funeráris *naiskos* ábrázolások, illetve Hádés alvilági palotájának megjelenítései szintén ión oszlopos építmények. A kantharosokon a ión oszlopot esetenként felváltó keresztfáklya is inkább az Alvilágra utal. Talán hasonló *pars pro toto* ábrázolásként kell értelmezni az apuliai vázáképeken gyakori ablak-motívumot is. *Naiskost* és sztélét ábrázoló jeleneteken nagyon gyakori az ablak valamelyik felső sarokban, de előfordul olyan jeleneteken is, amelyek a funeráris kontextus nem ilyen egyértelmű.⁴⁴⁶ Ez utóbbiakon talán éppen az ablak az, amely jelzi a funeráris közeget: vagy az egész jelenetet túlvilági kontextusba helyezve, vagy arra utalván, hogy a jelenlévők között van az elhunyt. Az utóbbi esetben az ablak általában a halott fölött.⁴⁴⁷ A Kat. 1. oszlop-kratéron az ablak az A oldal oszk viseletű ifjú alakja mögött van, valószínűleg ő az elhunyt. A kezében tartott szőlő dionysikus rítusokba beavatott voltát jelzi.

Dionysos szerepe az orphizmusban elsősorban ahhoz a „szenvedés-történethez” kapcsolódik, amelyben a gyermek Dionysos, Zeus és Persephoné fia, áldozatul esik a Titánoknak, akik különböző játékokkal, köztük tükörrel csalogatták őt magukhoz, majd megölték, megfőzték, megsütötték és megették. Zeus bosszúból villámmal sújtja őket; az ő hamvaikból származnak az emberek. A történet valójában csak a hellénisztikus kortól attesztált, korábban csak Platónnál találunk egy utalást, amelyben Orpheus követőinek tulajdonítja azt a doktrínát, mely szerint az ember lelke a testébe van börtönözve bizonyos régi bűnök következtében.⁴⁴⁸ Ugyanakkor W. Burkert kiemeli, hogy ez a mítosz általános szempontból követi a legősibb áldozat-mintát, amelynek keleti párhuzamai is vannak,

⁴⁴⁵ Bérard 1974, 84-85.; Lehnert 1982, 86.

⁴⁴⁶ Cassimatis 1995, 1061.

⁴⁴⁷ Cassimatis 1995, 1074-1075. Ablak-ábrázolásokhoz ld. még: Herbig 1929; Schauenburg 1972.

⁴⁴⁸ Pl. *Krat.* 400c, idézi: Burkert (1977) 2006, 41-42.

éppen ezért nem tartja valószínűnek, hogy pusztán hellénisztikus találmány lenne.⁴⁴⁹ Későbbi források viszont gyakran említik, hogy az orphikus misztérium-szertartásokat Dionysos számára hozták létre.⁴⁵⁰ Alexandriai Kelemennél pedig megtaláljuk azoknak a tárgyaknak a listáját, amelyeket a Titánok használtak a gyermek Dionysos magukhoz csalogatásánál és egyben azonosítja őket azokkal, amelyeket a misztériumban is használtak: csontjáték, labda, bűgőcsiga vagy kereplő, almák, gyapjúcsomó, tükör.⁴⁵¹ Az apuliai vázaképeken ábrázolt tükör dionysikus elemekkel kiegészülve (a Kat. 12. olpén satyr kezében a tükör) tehát akár a Titánok által használt tükörré és ezáltal az orphikus Dionysos mítoszára is utalhat.⁴⁵² Kerényi K. azonban a tükör ilyen típusú magyarázatát a neoplatonisták értelmezésével összeecsengő későbbi hagyománynak tartja. Véleménye szerint a satyrt tükörrel ábrázoló műalkotások a beavatottat megdicsőült állapotban ábrázolják, ahol a tükör a halál legyőzésének eszköze.⁴⁵³ A tükör teszi tehát lehetővé az önmagunkra való emlékezést a túlvilágon és ilyen módon a teljes megsemmisülés elkerülését. Valószínűleg ezzel összefüggésben, a haláltól való megmenekülés zálogaként, helyeztek el olyan gyakran tükröket az elhunyt mellé Apuliában,⁴⁵⁴ és jelenléte a vázákon szintén ezzel kapcsolatos. A vázaképeken a tükör megjelenítése tehát mindenképpen funeráris kontextusba helyezi az ábrázolást, és egyben kifejezi a halál legyőzésének reményét is. Egyes elképzelések szerint a Tarentumból ismert tarrakotta korongok a jóval drágább tükröket helyettesítették,⁴⁵⁵ némelyik kialakítása valóban nyél felszerelését is lehetővé teszi. Ugyanakkor a rajtuk azonosítható – a dél-itáliai hitvilággal összhangban álló – kosmológiai szimbólumok (villám, szőlő, keresztfáklya, lyra, galamb, ...) ⁴⁵⁶ szakrális használatra utalnak, aminek valószínűleg nincs köze a tükör emlékeztető szerepéhez.

Szintén túlvilági emlékeztetőknek tűnnek a változatosan hol bakchikusnak, hol orphico-bakchikusnak vagy orphikusnak mondott arany lapok, amelyeket nem csak itáliai (Thurioi, Petelia, Hipponion és egy késői darab Rómából), de thessáliai (Pelinna), krétai

⁴⁴⁹ Ibid., 42.

⁴⁵⁰ CIC. nat. deor. 3, 58.; Paus. 8. 37. 5.

⁴⁵¹ Clem.Al. *Protr.* 2. 17-18. Kelemen a *rhombos* szót használja, amely a bűgőcsigán kívül varázskereket és kereplőt is jelent. A kereplőt használták dionysikus rituálékon: Aesch. fr. 57,8; Eur. *Hel.* 1362; AP. VI 165.5., idézi: Tortorelli Ghidini 2000b, 257. A *rhombos* és a szerelmi mágiában is használt mágikus kerék (*iynx*) összefüggéseiről: Gow 1934.

⁴⁵² Hasonló értelmezést ad E. Simon a Campana-reliefekről írt tanulmányában: Simon 1962, 1418-1427.

⁴⁵³ Kerényi 1995, 108-109.

⁴⁵⁴ Tükör-mellékletes sírokról ld.: Lippolis 1994a, 144., Cassimatis 1998, 298-299.

⁴⁵⁵ Cumont 1917, 104.

⁴⁵⁶ A korongok motívumainak magyarázata: Kerényi 1930.

(Eleutherna, Mylopotamos) és olbiai sírokban (itt csontból) is találtak az elhunyt mellett, a szájban vagy a mellkason.⁴⁵⁷ G. Zuntz két fő kritérium alapján sorolta az A vagy B csoportba az arany lapokat. Az első szempont szerint az A csoportban (Thurioi, Róma) Persephoné a kulcsfigura, míg a B lapokon (Petelia, Pharsalus, Eleutherna és később a hipponioni) az alvilági forrás őrei (*phylakes*); a második szempont alapján pedig az A lapokon az elhunyt lélek a rituális tisztaságára hivatkozik, mint fő érvre az elfogadása mellett, a B csoportbelieken az elhunyt emlékeznie kell a helyes útra.⁴⁵⁸ A B szériát a hipponioni lemez, – amely a leghosszabb szöveget tartalmazza és azzal a sorral zárul, hogy az elhunyt végül ugyanarra a szent útra lép, mint a többi „*mystai kai bakchoi*” – , felfedezése után bakchikusnak tartották.⁴⁵⁹ A pelinnai lemezek (amelyek eleve borostyánlevél alakúak) azonban összekötik a két szériát, hiszen ezeken az elhunyt Persephoné előtt felel, és azt kell neki mondania, hogy maga Bakchios szabadította őt fel.⁴⁶⁰ A felszabadítást itt nyilván egy személyes beavatás során érte el az elhunyt, amely által ő maga is Bakchosszá vált. A felszabadítás fogalma pedig magában foglalja a büntetést, amely a nem-beavatottak része a Túlvilágon. Ez pedig F. Graf szerint a Titánok ősi bűnére utal, amely alól természetesen csak Dionysos szabadíthatja fel az egyént. Dionysos felszabadító hatalma és Persephoné ítélete együtt tehát csak az orphikus anthropogónia kontextusában értelmezhető.⁴⁶¹ Szintén az orphizmus mellett szól az első sor lényege, amely szerint a halál egy új lét kezdete. Az élet-halál-élet ciklus orphikus körhöz kötését egy olbiai vésett csontlap egyértelműen ki is mondja: „*bios thanatos bios aletheia ... Dio(nysoi) Orphikoi*”.⁴⁶² Nehéz megmondani, hogy létezett-e egy közös forrás, egy *hieros logos* az arany lapok háttérében, mindenesetre a pelinnain olvasható, sokat vitatott három sor a tejbe merülésről a thurioi lemezek közül kettőn szintén felbukkan. A tejbe merülés formulát általában úgy értelmezik, mint az új élet kezdeteire utaló sort.⁴⁶³ Ugyanakkor a háromszoros tejbe merítés után a pelinnain egy meglepő sor következik, amely a borra utal, mint a szerencséseknek/boldogoknak járó megtiszteltetés, jutalom. Ez nem annyira illik bele az orphikus életmódba, amelyre inkább az önmegtartóztatás volt

⁴⁵⁷ Az arany lemezek első osztályozását G. Zuntz végezte el: Zuntz 1971, 277-393.; újabban: Pugliese-Carratelli 2003 (első olasz kiadás: 1993). A szövegek és a funkció eddigi interpretációiról összefoglalóan: Tortorelli Ghidini 2000a.

⁴⁵⁸ Zuntz 1971, 277-385.

⁴⁵⁹ Graf 1993, 250.

⁴⁶⁰ Tsantsanoglou – Parassoglou 1987, 10-12.

⁴⁶¹ Graf 1993, 243-244.

⁴⁶² Rusjaeva 1978.

⁴⁶³ Graf 1993, 246.

jellemző. Már Platón is ironikusan utal a túlvilági örökké tartó *symposion*ra, részegségre.⁴⁶⁴ A lamellákon szintén közös vonás a hexametrikus és a nem-metrikus sorok váltakozása. A hexametrikus sorok mögött irodalmi mű húzódhat, viszont a kettő kombinációját F. Graf orális hagyománynak tartja. A középső, tejre-borra vonatkozó rész nem metrikus; erről F. Graf feltételezi, hogy esetleg egy libációs folyamatot ír le.⁴⁶⁵ A dialógus forma, amely több lemezen is előfordul, arra utal, hogy ezek olyan sorok, amelyek még a beavatás során hangozhattak el és ott kellett megtanulnia a beavatottnak.⁴⁶⁶

Az olbiai csontlapok jelentőségére visszatérve, nem csak azért fontosak, mert egyelőre az egyetlen bizonyítékai egy magát orphikusnak valló közösség létezésére,⁴⁶⁷ hanem mert megerősítik Dionysos és az orphizmus kapcsolatát is. Bakchikus beavatás és orphizmus kapcsolatára más források is utalnak: Hérodotos tulajdonképpen egyenlőségjelet tesz Orphica és Bakchika közé, bár ezeket egyiptominak és Pythagoreusnak is nevezi.⁴⁶⁸ Ez jól szemlélteti a korszakra jellemző kultikus jelenségek összemosódását. Sok esetben valóban úgy tűnik, hogy nincs világos határvonal orphizmus, általánosan a bakchikus beavatások, az eleusisi misztériumok és a pythagoreanizmus között. W. Burkert azonban hangsúlyozza, hogy noha léteznek köztük átfedések, maguk a kifejezések mégis különböznek, mert más-más szinten értelmezhetőek: Dionysos egy isten, Orpheus egy dalnok és próféta a mítikus múltból, Pythagoras egy történelmi személy, egy vallási és politikai közösség megalapítója, Eleusis pedig egy hely, ahol csak ide köthető misztériumokat mutatnak be.⁴⁶⁹ Vannak bennük közös elemek, amelyek a találkozási pontot jelentik köztük: Dionysost Eleusisben is tisztelték, a Dionysosról és a Titánokról szóló mítoszt Orpheusnak tulajdonítják, bár minden bizonnyal voltak olyan bakchikus beavatások, amelyeknek semmi köze Orpheushoz. A Pythagoreanizmusnak is van olyan területe, amelynek nincs köze az orphizmushoz (matematika, tudományok), de a lélekvándorlás és az életmódra vonatkozó speciális előírások közös elemek. Bár az orphikusoknál a lélekvándorlás tana nincs egyértelműen jelen, az arany lemezek inkább egy ciklusról beszélnek. Euripidésnél a βακχεύειν ige az orphikus életmódra vonatkozik.⁴⁷⁰

⁴⁶⁴ Pl. R. 363c-d.

⁴⁶⁵ Graf 1993, 247-248.

⁴⁶⁶ Ricciardelli 2000, 266.

⁴⁶⁷ W. Burkert szerint orphikus irodalom létezett, de az orphikus közösségek léte eléggé megfoghatatlan. Az Orphizmus, a Pythagoreanizmussal ellentétben, nem felel meg a szekta (vallási közösség) kritériumainak, amelyek az alternatív életmód, szervezett közösségi élet és rendszeres találkozás: Burkert 1982.

⁴⁶⁸ Hdt. 2.81.

⁴⁶⁹ Burkert (1977) 2006, 43-44.

⁴⁷⁰ Eur. Hipp. 952-954.

A. Jimenéz San Cristóbal szerint ez az ige az orphikusok aszketikus életmódját, rítusok bemutatását írja le. Csak azok a *mysté*sek érhetik el a *bakchos* állapotot (tehát az igazi egyesülést az istenséggel), akik képesek az orphikus életmód előírásai szerint élni.⁴⁷¹ Egy Kr.e. V. századi Cumae-i felirat megtűltja egy bizonyos területen való temetkezést azoknak, akik nem „*bebaccheumenos*”, ami J.-M. Pailler interpretációjában nem annyira az életmódra utal, mint inkább a beavatási rituálén keresztüli bakchánssá válásra. Ő hiábavalónak tartja a Cumae-i hívőt inkább Dionysikusnak vagy inkább orphikusnak kikiáltani, mivel szerinte a két irányzatban sok a közös elem és hatottak is egymásra területtől, csoporttól, korszaktól függően más-más mértékben.⁴⁷² Talán azért olyan nehéz magát orphikusnak valló közösség nyomára lelteni, mert az orphikus írások és rituálék más módon jutottak el az átlagemberhez. W. Burkert Platónat idézve úgy magyarázza az *orpheotelestai* működésének lényegét, mint olyan házaló „papok” tevékenykedése, akik pénzért különböző purifikációs és beavató rituálékon keresztül biztosítják az egyén megmenekvését és túlvilági boldogságát.⁴⁷³ Ez alapján az orphizmusnak több szintje létezhetett: voltak, akik ismerték az orphikus írásokat és esetleg aszerint is éltek, és voltak, akiket csak a túlvilági boldogság minél egyszerűbb biztosítása érdekelt és nem föltétlen kötötték (mert esetleg nem is tudták) a beavatási rituálét az orphizmusához. Az ilyen módon „beszivárgott”, kevert ismeretanyag magyarázhatja az apuliai vázák Orpheust megjelenítő, ugyanakkor mégsem specifikusan orphikus Alvilág-képét. M. Schmidt hangsúlyozza, hogy az Alvilág-ábrázolásokon a különböző mítikus alakokon keresztül kifejezett eszme a bűnösök bűnhődéséről és a beavatottak, a tiszták boldogságáról, nem szükségszerűen orphikus.⁴⁷⁴ Szerinte az arany lapok szövege és a nagy vázák Alvilág-ábrázolásai közt nincs meggyőző kapcsolat, és az eredeti inspirációs forrást egy bizonyos kulturális szinthez tartozó vallásos költészetben kell keresni, amely nem föltétlen orphikus. Ugyanakkor hozzáteszi, hogy az ebből az előképből származó ábrázolás-típusokat egyes orphikus eszmék hívei felhasználhatták, „orphizálhatták”. Erre utal szerinte a Ganymédész-festő egy bázeli amphorája, amelyen *naiskos*ban idős férfi (az elhunyt) látható, vele szemben pedig Orpheus áll. Az idős férfi egy minden bizonnyal orphikus szöveget tartalmazó tekercset tart a kezében.⁴⁷⁵ Az idős férfi feje fölött, a *naiskos*on belül megjelenített kerék-ábrázolás

⁴⁷¹ Jimenéz San Cristóbal 2009, 50-52.

⁴⁷² Pailler 1995, 111-123.

⁴⁷³ Pl. R. 364b-365a., idézi: Burkert 1982, 4.

⁴⁷⁴ Schmidt 1975, 128.

⁴⁷⁵ Ibid., 129 és tav. VII-VIII.

gyakran megjelenik Hádés és Persephoné feje fölött alvilági palotájukban (néha az épület ábrázolása nélkül is), viszont az egyszerű *naiskos*-ábrázolásokon szinte soha. Ez arra utal, hogy a váza az elhunyt túlvilági fogadtatását és az ottani megkülönböztetett helyzetét ábrázolja, amelyhez az előtte álló Orpheus és a kezében tartott tekercs segítette hozzá. Az elhunyt Hádéshez hasonló módon történő ábrázolása felidézi az aranylapok világát, amelyek szerint a beavatott a túlvilágon egy szinte isteni állapotban él tovább. A. Bernabé M. Schmidt véleményével szemben indokolatlannak tartja az apuliai Alvilág-ábrázolások orphikusságában való kételkedést, mivel szerinte ez az az irányzat, amely Persephonét és Dionysost Orpheusszal mint mediátorral összeköti, szent szövegekhez folyamodik és a túlvilágot mint büntetések és lehetséges jutalmak helyszínét mutatja. Kiemeli, hogy az a kis különbség, ami a szövegek és az ábrázolások közt van, az éppen a két csatorna természetéből fakad: egyik elbeszélő, a másik vizuális, tehát képekbe kell sűrítienie mindazt, amit a szöveg több sorban elmondhat.⁴⁷⁶ Egy-két vázakép talán mégis egész közelről idézi fel az aranylapok szövegét: egy lukániai lékythoson egy ülő nőalak (talán Persephoné?) egy kis szarvakkal ellátott gyermek Dionysost szoptat, a képmezőben ezen kívül látható még egy álló ifjú lékythossal és pálmaággal, egy párdúc, egy repülő Erós galambbal és egy nagy *thyrsos*.⁴⁷⁷ H. Cassimatis úgy véli, hogy az ábrázoláson felismerhetőek a pelinnai és a thurioi lemezek szövegének főbb elemei, mint az Alvilág úrnője, aki keblére fogadja az elhunytat, a tej, a bikára/kosra utalás.⁴⁷⁸ Mindebből arra lehet következtetni, hogy az elhunyt beavatott volt, Erós jelenléte pedig az újjászületés reményét fejezi ki. Dél-Itáliában tehát bizonyosan léteztek olyanok, akik ismerték az orphikus írásokat és eszméket, de a többséghez ez valószínűleg csak közvetett módon és talán leegyszerűsítve jutott el. Mindenesetre orphikus elemek beszivároghattak mind a rituálékba, mind az ábrázolásokba, és aligha kétséges, hogy az apuliai vázáknak vallási üzenete van, ami a remény üzenete.

⁴⁷⁶ Bernabé 2009, 121-122.

⁴⁷⁷ LCS., 174, no. 1010.

⁴⁷⁸ Cassimatis 2008, 60-61.

VI. Konklúzió

Amint azt a fenti fejezetekben többször is hangsúlyoztuk, az apuliai vázák ikonográfiáját tanulmányozó munkák elsősorban a mitológiai és színház-jelenetes, valamint Alvilágot ábrázoló nagyobb méretű vázákkal foglalkoznak többet. Ez tulajdonképpen érthető, hiszen – amellet, hogy látványosabbak is – ezek a vázaképek összetettebb, kulturális kapcsolatokra és történeti eseményekre is kiterjedő kutatást tesznek lehetővé. Ez kiváltképpen igaz a Dareios-festő és köre által készített nagy méretű, mitológiai jelenetes vázákra, amelyek összetettségükben, színvonalukban felülmúlják a többi műhely produkcióját. Ráadásul a Dareios-festő, akiről egyre inkább bebizonyosodik, hogy nagy műveltségű, tanult ember volt, mitológiai jelenetein keresztül valójában korának politikai aktualitásait példázza. Ez viszont mindenképpen két irányú érdeklődésre utal, hiszen megrendelői köre is minden bizonnyal szándékosan választott olyan témákat, amelyen keresztül saját kulturális közegét, rangját vagy családjának genealógiáját akarta bemutatni. Ugyanakkor – a látszat ellenére – a kis méretű, egy-két alakos vázák tömegtermelése, szimbólumokkal túlszűfölni pontosan a fontosságukra utal és nem a jelentéktelenségükre. Az eredeti eszmekör, amelyből ezek a vázaképek tartalmukat merítették, az a kultuszélet, amely nyilván az akkori társadalom egészét érintette. Mivel az ábrázolások jórészt összevethetők a szentélyek votív tárgyaival, így együttesen többet árulnak el a vallási életről, mint a nagy méretű vázák sok alakos jelenetei, amelyek háttérben irodalmi mű vagy akár mintakönyv is állhat.

Annyi bizonyos, hogy az egy-két alakos vázaképek esetében nem beszélhetünk egyértelmű és precíz ábrázolásokról, ami nem föltétlen a tömegtermelés következménye, hanem lehet szándékos is, hiszen így a vázák több kontextusban is felhasználhatók. Erre utalnak az állandó helyszínek és szereplők: szikla, természeti környezet, Erós, ifjú és nő, akik köré különböző, sokszor több jelentésű vagy több helyzetben is használatos szimbólumot helyeznek el, amelyek elsősorban Persephoné, Aphrodité és Dionysos köréből ismertek (*thyrsos*, szőlő, *tympanon*, madár, virág, phialé, fáklya), míg a koszorú és a *taenia* különböző élethelyzetekben is előfordul. Mindez orphikus elemekkel is kiegészül (pl.: tojás, kerék). Az attikai ikonográfiával ellentétben, amelyre egyébként a Kr.e. V. század végétől szintén jellemzőek az említett motívumok és alakok, az apuliai vázaképeket mindig áthatja egy erőteljes funeráris jelleg. A sírok és a messapiai, de akár lukániai szentélyek anyagában ugyanazokat az ülő/álló nőalakokat (phialével, gyümölcscsel,

*tympanon*nal, ...), Eróst ábrázoló terrakotta figurákat találjuk, mint a vázaképek jelenetein. A szentélyekben jellemzően több istenség kultusza zajlott, amelyben együttesen jelen voltak a termékenység, harci és chthonikus/túlvilági elemek. Ez főleg a Lukánia belső területein elhelyezkedő szentélyeknél mutatkozik meg igazán,⁴⁷⁹ ahol egy helyi istennő, Mefitis számos aspektusa közt felismerhetőek a termékenységhez, földhöz kapcsolódó déméter-i vonások, de alvilági hatalommal is bírt, illetve forrás-istennő is volt. Szentélyeiben szinte minden esetben megtalálhatóak a fegyveráldozatok is, amelyek artemisi jelleget kölcsönöznek neki. Messapus területen (pl.: Oria, Satyrion) ugyanazon szentélyben az alvilági istenek, Persephoné, Hádés, tisztelete mellett gyakran Aphroditének is mutattak be áldozatot.⁴⁸⁰ A két istennő alakja Dél-Itáliában egyébként is összemosódik, ezt mutatja attribútumaik keveredése az apuliai vázaképeken vagy akár a locri pinaxokon. Kettőjük kultusza egy ideig párhuzamosan is létezik Locriban, majd bizonyos funkciók Aphrodité hatásköréből inkább Persephonéhoz kerültek át, bár a Persephoneionban Aphroditének szánt dedikációkat is találunk, ami azt mutatja, hogy mégse válhattak le teljesen az istennőről. Lényeges vonás ilyen szempontból, hogy a házasság védelme, a házasság előtti felajánlások eredendően inkább Aphrodité funkcióihoz állnának közelebb, itt azonban Persephoné hatáskörébe mentek át. A választás lényegében megalapozott, bár kétségtelenül sötétebb jövőképet állít a házasulandó nők elé, hiszen Persephoné házassága egyben halálát is jelentette. A chthonikus jelleg azonban nem csak Persephoné sajátja, hanem az Aphroditéről alkotott képre is jellemző. Ez már a görög anyaországban sem volt ismeretlen; a Kr.e. V. század második felében ott is megszorodtak az Aphrodité földi *anodos*át ábrázoló vázaképek. Dél-Itáliában azonban ez erősebb hangsúlyt kap, amihez talán a Persephonéval való funkcióbeli összefonódásainak is köze van. Mindenesetre a chthonikus jelleget tovább erősíti, hogy a locri pinaxok szokatlan módon Aphroditét Hermésszel együtt, mint párt ábrázolják.⁴⁸¹ Érdekes módon az apuliai vázákon Persephoné is feltűnik Hermésszel együtt, párként megjelenítve, de ezeken az ábrázolásokon az istenőt nem csak a persephonéi attribútumok, hanem az Aphrodité köréhez köthetők is egyaránt jellemzik. Locriban egyébként Aphroditének más hagyományostól eltérő aspektusai is voltak: például a város védelmi funkcióját is betöltötte. A többféle aspektus, a funkciók kicsit körvonalazatlan jellege nem ismeretlen jelenség a dél-itáliai indigén kultuszokban,

⁴⁷⁹ Pl.: Torre di Satriano, Rossano di Vaglio, Timmari (D'Anisi 2001a és 2001b).

⁴⁸⁰ Daunia, de főleg Peucetia területén nem nagyon lehet a szó klasszikus értelmében vett szentélyt találni; a szakrális és funerális szféra itt úgy tűnik nem különült el annyira.

⁴⁸¹ Prückner 1968, 15-19. és Abb.1., Taf. 1.

talán ennek hatása érzékelhető itt is, mint ahogy az általában erős chthonikus jelleg is valószínűleg ennek tudható be. Ez utóbbi azonban a misztérium-vallások előtérbe kerülése következtében a korszakra általánosan jellemző jelenség is. A sírok és szentélyek anyagában található votívok tevékenységükben és attribútumaikban tehát közel állnak a vázaképek jeleneteihez, ami arra utal, hogy ez utóbbi ábrázolások is a kultuszélethez kapcsolódnak.

Az élet és halál, születés és halál összekapcsolódása, folytonossága az ábrázolásokon megjelenő szimbólumokon keresztül, amellet, hogy Persephoné szférájához tartozik, az orphikus szemléletmóddal is kapcsolatba hozható. Kétségtelen, hogy az orphikus emléanyagban megfogalmazódik az élet-halál-élet ciklus gondolata (pl.: a pelinnai és olbiai lemezek),⁴⁸² M. Schmidt szerint azonban az apuliai vázák Alvilág-ábrázolása a bűnösök bűnhődésével és a beavatottak, a tiszták boldogságával nem szükségszerűen orphikus és az arany lapok szövege és a nagy vázák Alvilág-ábrázolásai közt sem talál meggyőző kapcsolatot.⁴⁸³ Ugyanakkor a bűnhődéstől való megmenekvésre, túlvilági boldogságra vágyó, és ezért a purifikációs rituálék felé forduló lakossághoz mégis eljuthattak az orphikus eszmék, mégha esetleg leegyszerűsítve is, és ennek elemei felbukkanhattak a rítusok mellett az ábrázolásokban is. Mindezek alapján három fontosabb élethelyzetet különíthetünk el, amelyekben ezek a vázák szerepet kaphattak: egyrészt a szexuális iniciáció, a pubertásból a felnőttkorba lépés során, másrészt az orphizmus által befolyásolt dionysikus rituálé alkalmából és harmadrészt fiatal lány halála esetén. Ez utóbbira jellemző a halál és házasság – amelyek közt amúgy is képlékeny a határvonal – szimbólumrendszerének keveredése, amely különösen alkalmas a nők Persephonéval történő önazonosításának kifejezésére, illetve Erós *psychopompos*ként való szerepeltetése. Alapvetően mindhárom helyzetet összeköti az átmeneti rítusokat kísérő szimbolikus halál és újjászületés, ezért jellemzőek valamennyi vázaképre a chthonikus szimbólumok. A pubertás végén, amely együtt jár a szexuális érettséggel, a fiatal fiú vagy lány a gyermekkort elhagyva egy másik életkorba és ezzel egy új életszakaszba lép. A dionysikus beavatások részeként az újonnan beavatottnak szimbolikusan át kell élnie a halált, ahhoz, hogy megújulva, megtisztulva „újjászülethessen”, ami majd túlvilági sorsát is szerencsés irányba befolyásolja. A házasságot eleve egy előző létformából egy újba történő átlépésként, nők esetében lányságuk „halálaként” lehet értelmezni. Ezt kiegészíti az az

⁴⁸²Tsantsanoglou – Parassoglou 1987, 10-12.; Rusjaeva 1978.

⁴⁸³Schmidt 1975, 128.

antik elképzelés, amely a házasság előtt elhunyt nők halálát a halállal történő túlvilági egyesülésként fogja fel. Mindez együtt Persephoné mítoszában valósul meg, akinek központi szerep jutott a dél-itáliai vallásos elképzelésekben. A vázaképekre szintén jellemző Erós szinte állandó jelenléte, akit különböző kultikus tárgyak (phiale, koszorú, *taenia*, ládika, szőlő, keresztfáklya, néha *thyrsos*, ...) vesznek körül. Úgy tűnik, hogy a Kr.e. IV. század második felére egy általános mediátori szerepet vesz fel, mint egy mindenhol jelenlévő „Élet-szellem”, de ebben a minőségében nem az Aphrodité fiaként ismert Eróshoz, hanem az ősi, elsők közt született istenhez áll közel, aki az élet ciklikusságának biztosítója. A nők életadó funkciójának megfelelően Eróست gyakrabban ábrázolják velük, mint férfiakkal, sőt, néhány váza két oldalán ugyanolyan pózban jelenítik meg őket, mintegy egymás helyettesítőjeként. A női fejeket, amelyek gyakran egyedüli díszítései a késői vázáknak, nem kell szükségszerűen Persephoné vagy más chthonikus istennő *anodosaként* értelmezni, lehetnek *pars pro toto* ábrázolások is az Alvilág úrnőjére vonatkozóan, vagy – mivel gyakran ugyanazok a szimbólumok vesznek körül, mint a többi vázaképet – a nők a dél-itáliai vallási életben betöltött fontos szerepére is utalhatnak. A nagyobb vázák nyakán vagy vállán is ezért szerepelhetnek olyan esetben is, amikor maga a vázakép férfi elhunyra utal (*naiskosban* ifjú alak). Néha ugyanilyen helyzetben azonban férfi fejet találunk, ezekben az esetekben viszont mindig férfi elhunytat ábrázol a váza, tehát a fej valószínűleg ilyenkor magát az elhunytat mutatja az eljövendő túlvilági boldogság reményében (virágokkal, indákkal körülvéve). A szárnyas női, illetve a szárnyas fríg sapkás férfi fejek ellenben összetett jelentést hordoznak, de mindenképp a túlvilági és isteni szférában kell őket értelmezni. Mivel a legtöbb váza sírból kerül elő, az elhunyt talán rituális tisztaságának, beavatott voltának szimbólumaiként viszi őket magával a túlvilágra, kicsit hasonlóan az arany lemezek emlékeztető funkciójához, amelyeken végül is a vázaképek tartalmához hasonlóan, szintén a halál, a megsemmisülés legyőzésének reménye fogalmazódik meg.

Az apuliai vázák túlnyomórészt funeráris funkciója tény, hiszen legtöbbször sírokból kerülnek elő, illetve sok esetben belül nem fedi őket máz és aljuk is hiányzik. Arányaiban jóval kisebb mennyiségben, de szentélyekből és lakókörnyezetből is kerülnek elő vörösalakos vázák (néha rituálisan összetörve), amelyeknél azonban többnyire szintén a kultikus használat – például rituális lakoma alkalmából – feltételezhető.⁴⁸⁴ Külön kategóriát képeznek a díszvázák, amelyek valamilyen eseményt követően (színházi

⁴⁸⁴ Mazzei 1996, 403.

előadás, beavatási rituálé) készültek megrendelésre és nem kerültek rögtön sírba, bár valószínűleg ezek is elkísérték tulajdonosukat a túlvilágra annak halálakor. A. Hoffmann a vázaforma, a rajta lévő ábrázolás, valamint az elhunyt neme között igyekezett összefüggést találni tarentumi sírok vizsgálata során. A közölt táblázatok erre vonatkozóan azonban nem bizonyítják, hogy nyilvánvaló összefüggés állna fenn közöttük, hiszen az A. Hoffmann által nőinek ítélt jelenetek (nőalakok, nő-szatír, nő-Erós, „szerelmi üldözés”, ajándékozás) a boriváshoz szükséges vázákon is megjelennek és egyaránt kerülnek elő férfi és női sírokból is.⁴⁸⁵ Kivételként tekinthetünk talán a loutrophorosra, amelynél az esetek többségében nyilvánvaló összefüggés áll fenn a forma eredetileg menyasszony-fürdőnél betöltött szerepe és a rajta ábrázolt női tematika, női sorsot példázó mitológiai jelenetek között. Ennek megfelelően – akárcsak az anyaországi gyakorlatban – itt is valószínűsíthető, hogy ezt a vázaformát szimbolikus jelentése miatt házasság előtt elhunyt nők kapták sírvázaként. Bár elképzelhető, hogy Dél-Itáliában kicsit szélesebb körben használták és elméletileg nemtől függetlenül bárkinek adható volt, aki házasság előtt hunyt el. Erre utal legalábbis a roccagloriosai 19-es sír anyaga, amelyben az elhunyt harcos mellékletei között is található egy vörösalakos loutrophoros.⁴⁸⁶ A vázán kettős értelmű mítosz-ábrázolás látható, amely egyszerre utal a harcos héroizálására és egy túlvilágon kötött házasságra. Máshol pedig az elhunyt ifjú fiatal voltát hangsúlyozzák a külső megjelenítése mellett a *palaistra* témával, illetve egy különleges esetben a túl fiatal korban bekövetkezett eltávozás felett érzett fájdalmat és tiltakozást az alakok feje fölé írt párbeszéddel is kifejezik.⁴⁸⁷ Nem minden forma őrizte meg azonban a görög előzmény funkcióját: a lebés gamikos, ami valószínűleg eredetileg szintén menyegzői forma volt, Dél-Itáliában inkább a pubertás időszakával és az ezzel összefüggő átmeneti rítusokkal állhatott kapcsolatban.⁴⁸⁸ G. Schneider-Herrmann a paterát is a házassági ceremónián alkalmazott edények közé sorolja,⁴⁸⁹ bár valószínűleg ennél szélesebb körben használták rituális vagy akár nem-rituális kéz-, illetve lábmosáshoz. Az apuliai vörösalakos vázákon ábrázolt paterák többnyire fehér rátét festéssel készültek, tehát valószínűleg a fém példányok lehettek használatban. Ugyanakkor néhány kerámia példányon is vannak nyomai javításnak, ami azonban nem föltétlen utal mindennapos használatra; díszvázaként,

⁴⁸⁵ Hoffmann 2002, 122-124, Abb. 10-12.

⁴⁸⁶ Gualtieri 2008, 226, figs. 8-9.

⁴⁸⁷ RVAp I., 323, no. 55.; Schmidt 1984, Taf. 8-10.

⁴⁸⁸ Ld. erről: Cassimatis 1993.

⁴⁸⁹ Schneider-Herrmann 1977, 22.

emlékként is őrizhették őket. A Kr.e. IV. század elejétől egyre általánosabbá váló úgynevezett dionysikus alapkészlet – oinochoé és ivócsésze – sírba helyezése mindenesetre nemtől és társadalmi helyzettől független volt. A nőinek ítélt jelenetekhez hasonlóan a férfiak szférájához kötött ábrázolások (dionysikus jelenet, harcos-búcsúztatás, köpenyes ifjak) női vázákat (pl.: peliké) is díszítenek. Ez részben nyilván azzal is magyarázható, hogy a szerelmi üldözésnek, ajándékozásnak vélt jelenetek valójában a fent említett, mindenkit érintő kultikus, rituális életből merítik témájukat. A sírok vizsgálatánál az is kiderült, hogy az egyéb mellékletek alapján sem lehet minden esetben megállapítani az elhunyt személy nemét. Annak ellenére ugyanis, hogy a *strigilist* általában férfi temetkezés, a tükröt pedig női temetkezés jelzőjeként értelmezik, a kettő együtt is előfordul.⁴⁹⁰ Tarentumban öt esetben még az egyértelműen női kozmetikai edényként azonosítható lekanis mellett is előfordult *strigilis* a mellékletek közt.⁴⁹¹ Úgy tűnik tehát, hogy a *strigilis* vagy a tükör jelenlétének a sírban nem föltétlen van köze az elhunyt neméhez. A sírokban előforduló sok miniatűr tükör sem annyira a tárgy kozmetikai szerepét hangsúlyozza, hanem sokkal inkább szimbolikus funkcióra utal. Ezt az is alátámasztja, hogy a tükör jelenléte nem csak a sírokra, hanem az apuliai vázaképekre is jellemző. Mivel az orphizmus feltételezhetően hatott a dél-itáliai vallási életre, felmerült a tükör orphikus szimbólumként történő értelmezése; tehát mint az orphizmus központi mítoszának tartott, a gyermek Dionysos Titánok által okozott szenvedéseire utaló jelkép. Kerényi K. azonban ezt a magyarázatot későbbi átértelmezés következményének tartja, szerinte a tükör a halál legyőzésének az eszköze.⁴⁹² A tükör teszi lehetővé a túlvilágon az önmagunkra való emlékezést és ezáltal a teljes megsemmisülés elkerülését. Jelenléte tehát mind a vázákon, mind a sírokban a halál legyőzésének reményével kapcsolatos. Mindazonáltal az ábrázolás és az elhunyt személye között állhat fenn kapcsolat olyan módon, hogy az elhunyt azonosítja magát a vázán ábrázolt mitológiai jelenet főszereplőjével, amely egyben utalhat a halott társadalmi és kulturális helyzetén kívül történelmi eseményekre is.⁴⁹³ A mitológiai jelenet megválasztása mögött húzódó szándéokra számos példa hozható, többségükben mindenesetre a magas rangú katonai elit tagjai közül kerültek ki azok a személyek, akik a mitológián keresztül akarták megerősíteni saját,

⁴⁹⁰ Cassimatis 1998, 298-299.; Hoffmann 2002, 243-244: *strigilis* szövósúllyal a 296. sírban; Graepler 1997, nos. 14., 39., 67., 115. és 209. sírban *strigilis* tükörrel.

⁴⁹¹ Hoffmann 2002, 100, Taf. 21,1 és 22,2.

⁴⁹² Kerényi 1995, 108-109.

⁴⁹³ Mannino 2006, 257; Pouzadoux 2005, 192-193.

társadalomban betöltött szerepüket vagy családjuk leszármazását. Ezek a jelenetek természetesen nem csak a vázafestő oldaláról, hanem a megrendelő részéről is feltételezik a magas szintű mitológiai (és sokszor aktuális politikai) ismereteket. A mitológiai jelenetes vázák tulajdonképpen luxuscikknek mondhatók, hiszen ezek általában nagy méretű, gazdagon díszített vázák, amiket nem mindenki engedhetett meg magának. A kis vagy közepes méretű, egy-két alakkal és szimbólumokkal ellátott vázák viszont a rituálé részeként fontos szerepet tölthettek be abban, hogy biztosították az elhunyt túlvilági boldogulását. Szükségesek voltak tehát, és ez abban is megmutatkozik, hogy a nagy díszvázákat tartalmazó sírokban is többnyire ugyanúgy ott vannak a mellékletek között.

Az attribúciós vizsgálatok terén a Gyűjtemény három korai fázisra eső vázája kétségtelenül nem ad elégséges alapot arra, hogy a korai produkciót is részletesebb kritikai vizsgálat alá vessük, ugyanakkor érdekes problémákat vetnek fel, amelyek csak alátámasztják azt, amire már az érintett fejezetben is utaltunk; nevezetesen, hogy érdemes a dél-itáliai vázafestészet és a műhelytradíciók kialakulását is újra áttekinteni. Ugyanazon ikonográfiai témák és kompozíciós elvek használata alapján ugyanis olyan vázafestők között mutatható ki kapcsolat, akiket korábban A. D. Trendall térben és időben külön kezelt.⁴⁹⁴ Ez esetenként fordítva is igaz lehet: az A. D. Trendallnál néhány technikai kritérium alapján egy műhelytradícióba sorolt, az Ornate (Díszített) stílus képviselőiként számontartott vázafestők között sokszor semmilyen folytonosság nem mutatható ki. Az esetek többségében a Díszített és az Egyszerű stílus képviselői közös műhelyben dolgozhattak, ez annál is inkább valószínű, mivel egyrészt már a korai időszakból is van példa arra, hogy egy vázafestő (pl.: Adolphseck-festő) mindkét stílusban dolgozott, másrészt a díszített stílusú vázák száma töredéke az egyszerű stílusúakénak.⁴⁹⁵ Ez minden bizonnyal egy bizonyos megrendelői körrel függött össze, amire egyébként a vázák elterjedése is utal. A műhelyek meghatározásánál tehát együttesen kell figyelembe venni az atticizálás mértékét és milyenségét – azt, hogy melyik attikai műhely ikonográfiai témáit használja fel –, a vázaformát, a kompozíciós módokat, az elterjedést és a leletkontextust.

A Kat. 6. skyphoid pyxis peremtöredék festőjét, a Napernyő-festőt, a stílus alapján a Sisypheus-festő hatását mutató kora apuliai műhelyhez sorolja A. D. Trendall, azonban az újabban előkerült vázáinak lelőhelyei és leletkontextusai inkább egy metapontói műhelyre

⁴⁹⁴ Mugione 2005.

⁴⁹⁵ Denoyelle 2005.

utalnak.⁴⁹⁶ A háromnegyedes nézetből ábrázolt arcok kedvelése sem kizárólag apuliai vonás, hanem metapontói vázafestők hatását is tükrözheti. A budapesti töredék előkerülési helye (Akrai), a Szicíliában kedvelt skyphoid pyxis vázaforma, illetve a szintén a szicíliai darabokra jellemző pontsoros díszítés a peremen valószínűleg egy speciális megrendelésről vagy megrendelői köréről tanúskodik. Az egyébként is ritkán ábrázolt téma hagyományostól eltérő bemutatása egy mára talán már elveszett tragédiát sejtett a háttérben. A töredéken ugyanis Kirké a szokásos lándzsa helyett íjat nyújt át fiának, amit valószínűleg a mítosz ilyen módon történő színpadi előadása ihletett.

A Kat. 4. harang-kratér viszont egy motívum eredetéről és továbbéléséről árulkodik, amely műhelyeken át jól nyomon követhető egészen a vörösalakos produkció végéig, ráadásul rajta keresztül kapcsolatba hozható egymással az Egyszerű és a Díszített stílus pár korai képviselője, akik közül így néhányan egy műhelyben dolgozhattak. A kratér főoldalán ábrázolt, lova előtt álló ifjú közvetlen előzménye egy tarentumi funeráris terrakotta lap lehetett (1. ábra), amelynek előképe az athéni Parthenón nyugati, lovasokat ábrázoló frízén keresendő (2. ábra). Az athéni előképet minden bizonnyal egy attikai vörösalakos váza közvetítette, hiszen a fríz, de a Parthenón többi eleme is gyakori téma volt a Kr.e. V. század második felének attikai vázafestészetében;⁴⁹⁷ ezek a vázák pedig nagy arányban kerültek elő dél-itáliai lelőhelyekről. A motívum már az V. század végén felbukkan az apuliai vázafestészetben, a Sisypheus-festő egy oszlop-kratérjén,⁴⁹⁸ kronológiailag utána következik a budapesti váza ábrázolása, amely a Lecce 681-festőhöz köthető. A középső apuliai fázistól, az Iliupersis-festő körétől kezdődően a lovas ifjú motívumát a továbbiakban már *naiskos*-ban ábrázolják. A *naiskos*-jelenetes vázák valószínűleg az eredeti síremlékek helyettesítésére szolgáltak és gyakran ismerni fel rajtuk attikai sírszobrászati előképeket. A Kr.e. IV. század második felében egyre gyakoribbá váló lovas ábrázolásokkal a sírművészet egyéb területein (fal festményeken, terrakotta lapokon) is találkozunk. A Dareios-festő műhelyének Canosába költözésével a lova előtt álló ifjú típusa az ottani vázafestők, különösen a Baltimore-festő repertoárjában is megjelenik.⁴⁹⁹ Az utóbbinál elsősorban az Alvilág-festő hatásáról beszélhetünk, aki maga is több alakalommal festette meg a motívumot. Az Arpi-festő vázaképeitől kezdődően

⁴⁹⁶ Ibid., 106-107.

⁴⁹⁷ Ld. pl.: Marlay-festő, ARV 1277, no. 12.

⁴⁹⁸ Schneider-Herrmann 1996, pl. 7, és RVAp I., 16, no. 55.

⁴⁹⁹ RVAp II., 865, no. 24 (Jatta); Schauenburg 1990, 88, Abb. 34 (Nápoly magángyűjtemény); RVAp II., 860, no. 1, pl. 319,1-2 (London); RVAp II., 866, no. 27, pl. 325,2 (Nápoly magángyűjtemény).

kissé változik a pihenőláb tartása,⁵⁰⁰ majd a késői csoportok⁵⁰¹ már magát a lovat és az ifjúalakot is igénytelenebbül ábrázolják. Végül meg kell említenünk, hogy a motívum, valószínűleg apuliai vázafestők hatására Campaniába is eljutott.⁵⁰² Az apuliai ábrázolások többségén – a IV. század második felétől egyre erőteljesebben – hangsúlyozzák az ifjúharcos mivoltát: lándzsával, pajzzsal, sisakban, néha mellvértben ábrázolják. A lovasharcos réteg tisztelete már a korábbi időszakban is jellemző a területen, indigén környezetben is, de a Kr.e. IV. század második felének katonai eseményei még tovább növelik ennek a rétegnek a társadalmi rangját. Mind a fegyverzetben, mind a ruházatban felismerhetők az indigén elemek, amely bizonyítja, hogy az eredetileg görög motívum „testreszabásával” igyekeztek kielégíteni a bennszülött klientúra igényeit.

A Szépművészeti Múzeum apuliai vörösalakos vázagyűjteménye nem csak az ikonográfia terén nyújt tendenciáiban reprezentatív mintát a kései produkcióra vonatkozóan, hanem a műhelyek és vázafestők tevékenysége terén is. Mivel egy harmincnégy darabból álló gyűjteményről van szó, ez kétségtelenül nem ad módot a teljes kései produkció monografikus feldolgozására, viszont lehetővé teszi néhány fontos késői csoport kritikai vizsgálatát. Erre a legújabb temető- és település-kutatások is lehetőséget nyújtanak, bár, ahogy azt a fenti fejezetekben leírtuk, ezek nem föltétlen mutatnak rá lényeges kronológiai eltérésekre A. D. Trendall stilisztikai alapokon nyugvó rendszeréhez képest. A. D. Trendall fogalom-használata azonban néha zavaró lehet, hiszen például a „csoport” elnevezés alatt hol vázafestők, hol vázák csoportját érti, amit az egyes eseteknél mindig tisztázni kell. Ez különösen jellemző a késői vázák osztályozása esetében, mivel a Kr.e. IV. század második felére jellemző tömeggyártás során a műhelyek által készített kisebb vázáknak nem pusztán a jelenetei, hanem a stílusa is egyre inkább közelít egymáshoz, nehezítve így az egyes vázafestő-kezek elkülönítését. Ráadásul a csoportokhoz tartozó számos alcsoport miatt az az érzés alakul ki az emberben, hogy nagyon sok vázafestőről van szó, holott minden valószínűség szerint a legtöbb esetben csupán két-három vázafestő alkotja a csoportot. Példaként említhetjük a B. M. Kentaur-, Liverpool- és Rochester-csoportokat,⁵⁰³ akiknek témaválasztása és stílusa annyira hasonló, hogy valószínűleg két-három mesterről van szó, akik egy műhelyben dolgoztak. Velük dolgozhatott a karakteresebb stílusvonásokkal bíró, de egyébként témaválasztásban és

⁵⁰⁰ RVAp II., 925, no. 92a, és 926, no. 96, pl. 362.

⁵⁰¹ Ld. pl.: RVAp II., 948, no. 287, pl. 372, 1-2, és 1022, no. 32, pl. 395, 5-6.

⁵⁰² Horseman-csoport: Schneider-Herrmann 1996, Pl. 25. és 156.

⁵⁰³ RVAp II., 621-631, 632-639, 639-643.

stílusban igen közeli Woman-Eros-festő⁵⁰⁴ is. Erre utal az is, hogy vázáik együtt kerültek elő például a rutiglianói 54-es sírból,⁵⁰⁵ így logikusnak tűnik az a gondolat, hogy a megrendelő egy műhelytől rendelte a vázákat.

Ugyanez mondható el az Otago-, a Como C62- és a Winterthur-csoportokról,⁵⁰⁶ sőt, a sok közös vonás miatt a Monopoli-csoportot⁵⁰⁷ is itt említhetjük. Mind a négy csoportra jellemző a kis méretű pelikék preferálása, ezen kívül a viszonylag hosszú szemöldök és a pontszerű pupilla ábrázolása is összeköti őket. Az Otago- és Como C62-csoportok között különösen szoros a kapcsolat: mindkettőre jellemző az eleinte kissé kiálló, zárt és idővel egyre rövidebb, lekonyuló szájvonal és a hosszú nyak-ábrázolás. A kissé kiálló száj, főleg az alsó ajak esetében a Monopoli- és Winterthur-csoportokra is jellemző. Az utóbbit az Otago-festővel is összeköti a homlok feletti viszonylag nagy hajcsomó és a *kekryphalos* egyszerű mintázata. A Winterthur-csoporton belül elkülönített Vienna 334-festő stílusa – a *kekryphalos* tetején lévő két hosszúkás masni kivételével – is sok mindenben egyezik az Otago-csoportéval. Az Otago-, a Como C62- és a Winterthur-csoportokról tehát feltételezhető, hogy egy műhelyben dolgoztak, de legalábbis egy műhelyből kiinduló vázafestők alkotják. A Chevron-csoport⁵⁰⁸ azonban már nem mutat ilyen egységes képet, hiszen ezeket a vázafestőket egy stilisztikai elem alapján sorolta egy csoportba A. D. Trendall. Köztük így több vázafestő is elkülöníthető, akik minden bizonnyal más-más műhelyben dolgoztak, legalábbis erre utal a Salapiából és San Severóból nagyobb mennyiségben előkerülő, egy vázafestőhöz köthető vázák egy csoportja, amelyről már A. D. Trendall is feltételezi, hogy nem feltétlen importról van szó, hanem egy itt letelepülő és műhelyt nyitó mester művei is lehetnek.⁵⁰⁹ A Chevron-csoport néhány korai vázáján ábrázolt női fejek stílusa közel áll mind a Woman-Eros-festő, mind a vele egy műhelyben dolgozó B.M. Kentaur, Liverpool- és Rochester-csoportok női fejének stílusához.⁵¹⁰ A köztük fennálló kapcsolatot a rutiglianói temető anyaga is bizonyítja, ahol a Chevron-csoport és a Liverpool-csoport vázái egy sírból kerültek elő.⁵¹¹ Talán a Chevron-csoport vázafestői közül néhányan ebben a műhelyben kezdték el tevékenységüket.

⁵⁰⁴ RVAp II., 644-645.

⁵⁰⁵ De Juliis 2006, 442.

⁵⁰⁶ RVAp II., 694-700, 700-704, 710-715.

⁵⁰⁷ RVAp II., 704-710.

⁵⁰⁸ RVAp II., 650-660.

⁵⁰⁹ RVAp II., 650, 657.

⁵¹⁰ Vö.: RVAp II., no. 79, 657, pl. 243, 10.

⁵¹¹ De Juliis 2006, 438, tomba 5Dd. A fentebb említett 54-es sírból is kerültek elő a Chevron-csoportoz közelinek tartott vázák.

Az Amphorae-csoportnak⁵¹² is érdemes külön figyelmet szentelni, mivel ebben az esetben úgy tűnik, hogy maga A. D. Trendall sem döntötte el határozottan, hogy néhány vázafestő alkotta csoportról van szó, akik együtt dolgoztak a Patera-festővel vagy pedig ugyanaz festette a vázák mindkét oldalát. Ennek a kettős szemléletmódnak a buktatói a budapesti vázák besorolásánál is jelentkeznek és így fordulhat elő az, hogy ugyanaz a váza más fejezetben máshova van besorolva (pl.: Kat. 3.), vagy, hogy egy adott váza attribúciójánál csak az egyik oldala lett figyelembe véve (pl.: Kat. 7.). Az Amphorae-csoporthoz sorolt budapesti vázák vizsgálatánál bizonyossá vált, hogy a női fejek festője nem ugyanaz, mint az A oldal festője. Ugyanakkor a női fejek stílusa olyan mértékű hasonlóságot mutat, hogy ebben az esetben sem beszélhetük kettőnél több vázafestőről, legfeljebb néhány esetben lehet szó arról, hogy az A oldal festője, kollégája stílusát utánozva, maga festette a B oldal női fejét is. Valószínű, hogy a Patera-festő/Amphorae-csoporthoz hasonló együttműködés lehetett a Virginia Exhibition-festő és követői, valamint a Fehér Kereszt-csoport⁵¹³ között. Ugyanis az előbbi műhelyéhez sorolt vázák egy részén, illetve fedelén a Fehér Kereszt-csoportra jellemző női fej-ábrázolás látható, a kontyban keresztként megjelenített fehér szalaggal. A csoport munkáit egyéb vonásokban sok minden köti a Kantharos-csoporthoz;⁵¹⁴ így például a szem-ábrázolás és a *kekryphalos* hátulján, alul megjelenő fehér és fekete sáv, valamint a homlok feletti hajcsomóban ábrázolt fehér vastagabb vonal, ami azonban már rövidebb, mint a Kantharos-csoport vázáin megjelenített női fejeken.

Az apuliai vázafestők, műhelyek meglepően szoros kapcsolata, a stílusok egymásból építkezése (ami viszont éppen ezért megnehezíti az egyes vázafestő-kezek elkülönítését) viszonylag jól követhető nem csak a Dareios-festő műhelyében, de a Baltimore-festőnél is. Ez utóbbinál valószínűleg a Patera/Ganymédés-műhelyből való kiválás pillanata is megfogható, hiszen a Patera- és Ganymédés-festőkhöz kötött kisvázás csoport, a Menzies-csoport⁵¹⁵ vázáinak egy része inkább a Ganymédés-festőhöz, más része viszont inkább a Baltimore-festőhöz áll közel. Valószínűleg közülük kerültek ki a Baltimore-festő első közvetlen kollégái, amikor megalapította saját műhelyét, stílusuk a Kantharos-csoport vázáin is visszaköszön. A Menzies-csoport kialakításánál is érződik egyébként egy kis bizonytalanság A. D. Trendall részéről, ami nem meglepő, hiszen ezek a

⁵¹² RVAp II., 765-792.

⁵¹³ RVAp Suppl. II. Part 2., 336-338.

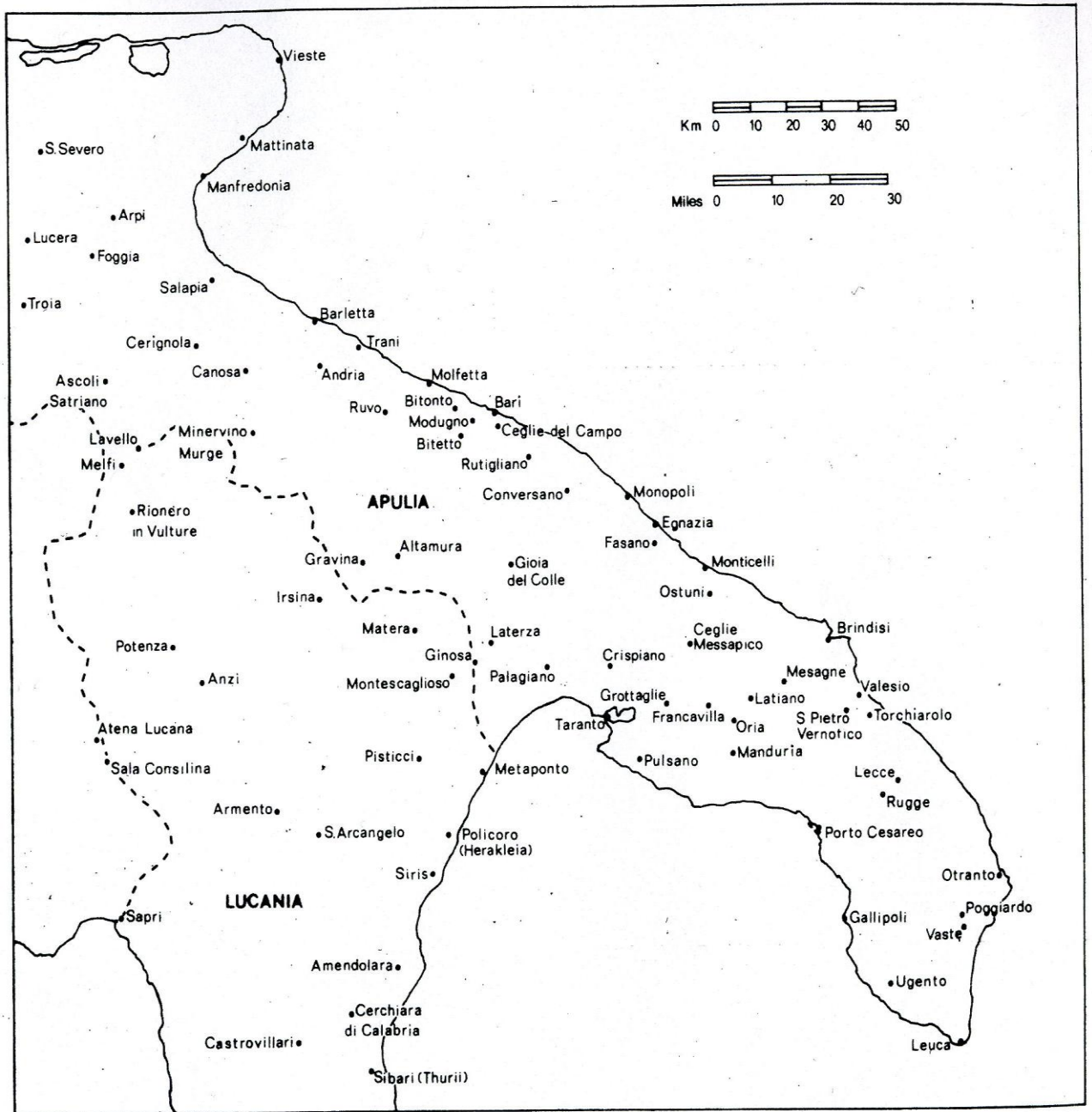
⁵¹⁴ RVAp II., 991-1009.

⁵¹⁵ RVAp II., 830-851.

kis méretű vázák témájukat tekintve közel azonosak, stílusuk viszont különböző. A korábban a csoporthoz sorolt, majd később Brüsszel A 3759-60-festőként⁵¹⁶ abból kiemelt vázafestő és a Ganymédés-festő stílusa között olyan szoros a kapcsolat, hogy tulajdonképpen az előbbi vázáit célszerűbb lenne a Ganymédés-festő késői munkái közt számontartani.

A fentieket összegezve elmondhatjuk, hogy az apuliai vázákat az attikaiaktól sok egyéb mellett az is megkülönbözteti, hogy az előbbieket esetében a kis és közepes méretű vázák, illetve a nagy méretű vázák díszítési tematikája sokkal határozottabban elválik. A Kr.e. IV. század második felében hirtelen óriási mennyiségben előállított kisebb vázákon nem nagyon találunk mitológiai utalást, ehelyett szinte az unalomig ismétlik ugyanazokat a sémákat, amelyeket a kutatók nagy része korábban házassági jelenetként vagy csak egyszerűen dionysikus jelenetként határozott meg. Valójában ez a fajta „megszállott” ismételtetés a vázák felhasználásából, szimbólumaik jelentéséből adódik. Az ábrázolások forrása ugyanis a kultuszélet; ebből adódóan ezek a vázák a különböző rituálék végrehajtásának bizonyítékai, életkor és állapot jelzők. Jelképezik mindazt, amire a túlvilágon szüksége lehet az elhunytak. Egy részüket még életükben megkaphatták az elhunytak, amelyek aztán tovább kísérték őket a sírba, más részük kifejezetten a temetésre készülhetett. Az előző kategóriába tartoznak a valaminek az emlékét (pl.: szindarab) őrző, valamint az életkor/életszakasz váltást kísérő kerámiák, az utóbbiba pedig az elhunyt beavatott, megtisztult voltát megerősítő vázák, amelyek garantálják a túlvilági boldogságot. Gazdagabb sírokba az utóbbiak nagyobb, kidolgozottabb, *naiskos*-jelenetes változatai kerültek. Ezeknek a tömegesen gyártott kisebb vázáknak nem csak az ábrázolásai, hanem az attribúciója is gondot okozhat, mivel nem csak témájuk, hanem stílusuk is nagyon hasonló. Éppen ezért a műhelyprodukciók meghatározásával foglalkozó munkákban is kisebb szerepet kapnak. Az A. D. Trendall által többször is hangsúlyozott probléma, miszerint a kis méretű, egy-két alakos vázák nagy része publikálatlan és nem hozzáférhető, sajnos jórészt még most is igaz. Minél több késői váza kerül azonban feldolgozásra, bemutatásra, annál inkább nő az esélye annak, hogy A. D. Trendall rendszerezése érdemben kiegészülhet új festő-kezekkel, esetleg helyenként át is íródhat. Addig is egyelőre inkább csak finomításokra van mód, aminél viszont a későbbi kutatások szempontjából fontos lehet az attribúció menetének, illetve a felmerülő problematikus pontoknak a leírása, elemzése.

⁵¹⁶ RVAp II., 803.



Apulia és Lukánia térképe

Rövidítések

ActaAnt	Acta Antiqua Academiae Scientiarum Hungaricae
ArchÉrt	Archaeologiai Értesítő
AJA	American Journal of Archaeology
AK	Antike Kunst
ARV	Beazley, J. D., Attic Red-figure Vase-painters, Oxford 1963.
ARW	Archiv für Religionswissenschaft
AT	Antik Tanulmányok
BABesch	Bulletin Antieke Beschaving
BCH	Bulletin de Correspondance Hellénique
BdI	Bulletino dell'Istituto di corrispondenza archeologica
BICS	Bulletin of the Institute of Classical Studies, London
Bilan et perspectives	Denoyelle, M. et alii (éds.), La céramique apulienne. Bilan et perspectives. Actes de la Table Ronde organisée par l'École Française de Rome (Naples, Centre Jean Bérard, 30 novembre-2 décembre 2000), Naples 2005.
EAA	Enciclopedia dell'Arte Antica Classica e Orientale, Roma
JdI	Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts
JHS	Journal of Hellenic Studies
K.-A.	Kassel, R. – Austin, C., Poetae Comici Graeci, Berlin-New York 1983.
LCS	Trendall, A. D., The red-figured Vases of Lucania, Campania and Sicily, Oxford 1967.
LCS Suppl. III.	Trendall, A. D., The red-figured Vases of Lucania, Campania and Sicily, Supplement III, (BICS Suppl. 41, 1983).

LIMC	Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae, Zürich-München
MEFRA	Mélanges de l'École française de Rome, Antiquité
MonAnt	Monumenti antichi
NSc	Notizie degli scavi di antichità
OF	Orphicorum Fragmenta (Kern, O., Berlin 1922.)
ÖJh	Jahreshefte des Archäologischen Instituts der Österreichischen Akademie der Wissenschaften
PP	La Parola del Passato
PWRE	Pauly—Wissowa, Realencyclopädie der classischen Altertumwissenschaft
RA	Revue Archéologique
RM	Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts (Römische Abteilung)
RVAp I-II.	Trendall, A. D.—Cambitoglou, A., The Red-figured Vases of Apulia, I, Oxford 1978; II, Oxford 1982.
RVAp Suppl. I-II.	Trendall, A. D.—Cambitoglou, A., The Red-figured Vases of Apulia, Supplement I, (BICS Suppl. 43), London 1983; Supplement II, Part 2-3 (BICS Suppl. 60), London 1992.
RVP	Trendall, A. D., The Red-figured Vases of Paestum, London 1987.
StEtr	Studi Etruschi
SZMK	A Szépművészeti Múzeum Közleményei

A latin források a Thesaurus Linguae Latinae, a görög források Liddell, H. G.—Scott, R., A Greek-English Lexicon, Oxford 1996, rövidítési rendszerét követik.

Bibliografía

- Aellen – Cambitoglou – Chamay 1986 Aellen, Ch. – Cambitoglou, A. – Chamay, J., Le peintre de Darius et son milieu (catalogue de l'exposition, Genève avril-août 1986), Genève 1986.
- Alexiou 1974 Alexiou, M., The ritual lament in Greek tradition, Cambridge 1974.
- Andreassi 1996 Andreassi, G., Jatta di Ruvo, Bari 1996.
- Andronikos 1964 Andronikos, M., Vergina. The Prehistoric Necropolis and the Hellenistic Palace (SIMA 13), Lund 1964.
- Beazley 1914 Beazley, J. D., The master of the Achilles amphora in the Vatican, in: JHS 34, 1914, 179-226.
- Bérard 1974 Bérard, C., Anodoi. Essai sur l'imagerie des passages chthoniens, Neuchâtel 1974.
- Berlingò 2005 Berlingò, I., Le necropoli ellenistiche di Melfi: diffusione e uso della ceramica italiota, in: Bilan et perspectives, 89-96.
- Bernabé 2009 Bernabé, A., Imago Inferorum Orphica, in: Casadio, G. – Johnston P. A. (eds.), Mystic Cults in Magna Graecia, Texas 2009, 95-130.
- Blech 1982 Blech, M., Studien zum Kranz bei den Griechen, Berlin 1982.
- Bottini – Fresa 1991 Bottini, A. – Fresa M. P. (a cura di), Forentum II. L'acropoli in età classica, Venosa 1991.
- Bottini 1995 Bottini, A., Lavello, in: De Lachenal, L. (a cura di), Da Leukania a Lucania. La Lucania centro-orientale tra Pirro e i Giulio-Claudii, catalogo Venosa 1992, Roma 1995, 16-22.

- Boyancé 1960-61 Boyancé, P., L'antre dans les mystères de Dionysos, in: *Rendiconti. Atti della Pontificia Accademia Romana di Archeologia* 33, 1960-61, 107-127.
- Böhr 1997 Böhr, E., A Rare Bird on Greek Vases: the Wryneck, in: Oakley, J. H. et alii (eds.), *Athenian Potters and Painters, The Conference Proceedings, Oxbow Monograph* 67, 1997, 109-123.
- Braun 1843 Braun, E., Adunanza de' 7 e 21 aprile 1843, in: *BdI*, 1843, 81-82.
- Brisson 1985 Brisson, L., Les théogonies orphiques et le papyrus de Derveni: notes critiques, in: *Revue de l'Histoire des Religions* 202, no. 4, 1985, 389-420.
- Burkert 1982 Burkert, W., Craft versus Sect: The Problem of Orphics and Pythagoreans, in: Meyer, B. F./Sanders, E. P. (eds.), *Jewish and Christian Self-Definition III. Self-Definition in the Graeco-Roman World*, London 1982, 1-22.
- Burkert (1977) 2006 Burkert, W., Orphism and Bacchic Mysteries: New Evidence and Old Problems of Interpretation, in: Burkert, W., *Kleine Schriften III. Mystica, Orphica, Pythagorica*, Graf, F. (hrsg.), Göttingen 2006, 37-46.
- Burn 1987 Burn, L., *The Meidias painter*, Oxford 1987.
- Cambitoglou 1960 Cambitoglou, A., The Woman-Eros Painter, a Late Apulian Artist, in: *AJA* 64, 1960, 365-366.
- Canciani 1992 Canciani, F., s.v. Kirke in: *LIMC VI.1*, 1992, 48-59.
- Carpenter 2003 Carpenter, T. H., The Native Market for Red-figure Vases in Apulia, in: *Memoirs of the American Academy in Rome XLVIII*, 2003, 1-24.
- Carter 1970 Carter, J. C., Relief Sculptures from the Necropolis of Taranto, in: *AJA* 74, 1970, 125-137.
- Casadio 2009 Casadio, G., Dionysos in Campania: Cumae, in: Casadio, G. – Johnston P. A. (eds.), *Mystic Cults in Magna Graecia*, Texas 2009, 33-45.

- Cassano 1992
Cassano, R. (a cura di), Principi, Imperatori, Vescovi. Duemila anni di storia a Canosa, Bari 1992.
- Cassimatis 1991
Cassimatis, H., Le strigile dans l'iconographie italiote, in: Nikephoros, 4, 1991, 191-195.
- Cassimatis 1993
H. Cassimatis: Le lébès à anses dressées italiote. Naples 1993.
- Cassimatis 1996/1997
Cassimatis, H., L'amphore apulienne 24219 du Musée Calvet d'Avignon, in: Mediterranean Archaeology 9/10, 1996/1997, 105-111.
- Cassimatis 1998
Cassimatis, H., Le miroir dans les représentations funéraires apuliennes, in: MEFRA 110, 1998, 297-350.
- Cassimatis 2008
Cassimatis, H., Éros en Italie Méridionale. Approche iconographique à travers les représentations italiotes, in: Pallas 76, 2008, 51-65.
- Cerchiai 1999
Cerchiai, L., Acque, grotte e dei: i santuari indigeni nell'Italia meridionale, in: Ocnus 7, 1999, 205-222.
- Chieco Bianchi Martini 1964
Chieco Bianchi Martini, A. M., Conversano (Bari) – Scavi in via Pantaleo, in: NSc XVIII, 1964, 100-176.
- Ciancio 2005
Ciancio, A., Recenti acquisizioni di ceramica italiota da Gravina in Puglia, in: Bilan et perspectives, 47-57.
- Ciancio 2010
Ciancio, A., Ruoli e società: il costume funerario tra VI e IV secolo A.C., in: Todisco, L. (a cura di), La Puglia centrale dall'età del Bronzo all'alto Medioevo, archeologia e storia, Atti del Convegno di Studi, Bari, 15-16 giugno 2009, Roma 2010, 225-237.
- Cinceri 1911
Cinceri, E., Culti e miti nella storia dell'antica Sicilia, Catania 1911.

- Colangelo 2005 Colangelo, L., Nuove acquisizioni sulla ceramica apula in Daunia Ausculum: l'abitato daunio in località Serpente, in: *Bilan et perspectives*, 97-101.
- Collignon 1911 Collignon, M., *Les statues funéraires dans l'art grec*, Paris 1911.
- Corrente 1994 Corrente, M., Canne Fontanelle. Nei luoghi della battaglia, Barletta 1994.
- Corrente 2005 Corrente, M., Produzione e circolazione della ceramica a figure rosse a Canosa e nel territorio: i dati delle recenti scoperte, in: *Bilan et perspectives*, 59-76.
- Costabile 1991 Costabile, F., *I Ninfei di Locri Epizefiri*, Catanzaro 1991.
- Cumont 1917 Cumont, F., *Disques ou miroirs magiques de Tarente*, in: *RA* 5/5, 1917, 87-107.
- D'Anisi 2001a D'Anisi, M. C., Le manifestazioni cultuali, in: Nava, M. L. – Osanna, M. (a cura di), *Rituali per una Dea Lucana. Santuario di Torre di Satriano*, Soprintendenza Archeologica della Basilicata 2001, 127-128.
- D'Anisi 2001b D'Anisi, M. C., Il caso di Rossano di Vaglio, in: Nava, M. L. – Osanna, M. (a cura di), *Rituali per una Dea Lucana. Santuario di Torre di Satriano*, Soprintendenza Archeologica della Basilicata 2001, 128-130.
- Di Bari 1981 Di Bari, V. C., La ceramica attica a figure rosse in Puglia nel V secolo a. C. Alcuni aspetti del problema commerciale, in: *Rendiconti dell'Accademia Nazionale dei Lincei*, S. VIII, XXXVI, 1981, 179-210.
- De Juliis 1989 De Juliis, E. M., Alcuni aspetti della civiltà peucezia, in: Ciancio, A. (a cura di), *Archeologia e territorio. L'area peuceta. Atti del seminario di studi*,

- Gioia del Colle (12-14 novembre 1987), Putignano 1989, 39-46.
- De Juliis 1996 De Juliis, E. M., San Severo. La necropoli di Masseria Casone, Bari 1996.
- De Juliis 2006 De Juliis, E. M. (a cura di), Rutigliano I. La necropoli di contrada Purgatorio, scavo 1978. Catalogo del Museo Nazionale Archeologico di Taranto II,2, Taranto 2006.
- de La Genière 1970 de La Genière, J., Contribution à l'étude des relations entre Grecs et indigènes sur la mer ionienne, in: *Mélanges d'Archéologie et d'Histoire*, LXXXII, 1970, 621-636.
- Denoyelle 2005 Denoyelle, M., L'approche stylistique : bilan et perspectives, in: *Bilan et perspectives*, 103-112.
- Denoyelle – Iozzo 2009 Denoyelle, M. – Iozzo, M., La céramique grecque d'Italie méridionale et de Sicile. Productions coloniales et apparentées du VIIIe au IIIe siècle av. J.-C., Paris 2009.
- De Paolo 1989 De Paolo, M. R., Le necropoli della Peucezia nel IV secolo a. C.: elementi di continuità e modifiche, in: Ciancio, A. (a cura di), *Archeologia e territorio. L'area peuceta. Atti del seminario di studi*, Gioia del Colle (12-14 novembre 1987), Putignano 1989, 91-110.
- de Simone 1977 de Simone, C., Le iscrizioni della necropoli di Durazzo, in: *StEtr XLV*, 1977, 209-235.
- de Simone 1982 de Simone, C., Su Tabaras (femm.-A) e la diffusione di culti misteriosofici nella Messapia, in: *StEtr L*, 1982, 177-197.
- Dewailly 1982 Dewailly, M., Les femmes des guerriers indigènes, in: *MEFRA 94*, 1982, 581-623.
- Diepolder 1969 Diepolder, H., *Die Attischen Grabreliefs des 5. und 4. Jahrhunderts v. Chr.*, Weimar 1969.

- Dobrov 1995 Dobrov, G. W. – Urios-Aparisi, E., *The Maculate Music: Gender, Genre and the Chiron of Pherekrates*, in: Dobrov, G. W. (ed.), *Beyond Aristophanes. Transition and Diversity in Greek Comedy*, Atlanta 1995, 139-174.
- Ducrey – Metzger – Reber 1993 Ducrey, P. – Metzger, I. – Reber, K., *Eretria 8. Le quartier de la Maison aux Mosaïques*, Lausanne 1993.
- Fabbri – Osanna 2005 Fabbri, M. – Osanna, M., *Aspetti del sacro nel mondo apulo: rituali di abbandono tra area sacra e abitato nell'antica Ausculum*, in: Nava, M., L. – Osanna, M. (a cura di), *Lo spazio del rito. Santuari e culti tra indigeni e greci*, 2005, 215-233.
- Faraone 1999 Faraone, Ch. A., *Ancient Greek Love Magic*, London 1999.
- Festugière 1954 Festugière, A.-J., *Ce que Tite-Live nous apprend sur les mystères de Dionysos*, in: *Mélanges d'archéologie et d'histoire* 66, 1954, 79-99.
- Fontannaz 2005 Fontannaz, D., *La céramique proto-apulienne de Tarente: problèmes et perspectives d'une recontextualisation*, in: *Bilan et perspectives*, 125-141.
- Fracchia – Gualtieri 1989 Fracchia, H. M. – Gualtieri M., *The Social Context of Cult Pactices in Pre-Roman Lucania*, in: *AJA* 93, 1989, 217-232.
- Friehinghaus 1995 Friehinghaus, H., *Einheimische in der apulischen Vasenmalerei*, Berlin 1995.
- Furtwängler 1885 Furtwängler, A., *Beschreibung der Vasensammlung im Antiquarium*, Berlin 1885.
- Graf 1993 Graf, F., *Dionysian and Orphic Eschatology: New Texts and Old Questions*, in: Carpenter, T. H./Faraone, C. A. (eds.), *Masks of Dionysos*, Cornell University Press 1993, 239-258.

- Ginouvès 1962 R. Ginouvès: *Balaneutiké. Recherches sur le bain dans l'Antiquité grecque*. Paris 1962.
- Giorgi et alii 1988 Giorgi, M. et alii, *Forentum I. Le necropoli di Lavello, Venosa* 1988.
- Giuliani 1999 Giuliani, L., *Contenuto narrativo e significato allegorico nell'iconografia della ceramica apula*, in : *Im Spiegel des Mythos. Bilderwelt und Lebenswelt. Lo Specchio del mito. Immaginario e realtà. Symposium. Roma, 19-20 febbraio 1998, Palilia 6, 1999, 43-51.*
- Giudice 2007 Giudice, G., *Il tornio, la nave et le terre lontane. Ceramografici attici in Magna Grecia nella seconda metà del V secolo a. C. Rotte e vie di distribuzione. Roma 2007.*
- Goulaki Voutira 1999 Goulaki Voutira, A., *Some Notes on Phrynis by Asteas*, in: *Apollo 15, 1999, 13-15.*
- Gow 1934 Gow, A. S. F., *IYNΞ, POMBOΣ, RHOMBUS, TURBO*, in: *JHS 54, 1934, 1-13.*
- Graepler 1996 Graepler, D., *La coroplastica funeraria*, in: Lippolis, E. (a cura di), *I Greci in Occidente. Arte e artigianato in Magna Grecia, 1996, 229-240.*
- Graepler 1997 Graepler, D., *Tonfiguren im Grab. Fundkontexte hellenistischer Terrakotten aus der Nekropole von Tarent, München 1997.*
- Green 1989 Green, J. R., *Motif-Symbolism and Gnathia Vases*, in: Cain, H.-U. et alii (hrsg.), *Beiträge zur Ikonographie und Hermeneutik. Festschrift für N. Himmelmann (Bonner Jahrbücher, Beih. 47), Mainz 1989, 221-226.*
- Green 1994 Green, J. R., *Theatre in Ancient Greek Society*, London/New York 1994.
- Gualtieri 2008 Gualtieri, M., *Contesti della ceramica tardo-apula: il „caso Arpi” e la Lucania*, in: Volpe, G./Strazzulla,

- M. J./Leone, D. (a cura di), *Storia e archeologia della Daunia*, In ricordo di Marina Mazzei, *Atti delle Giornate di Studio* (Foggia, 19-21 maggio 2005), Bari 2008, 221-231.
- Guimier-Sorbets 1993
Guimier-Sorbets, A.-M., *La mosaïque hellénistique de Dyrrhachion et sa place dans la série des mosaïques grecques à décor végétal*, in: *L'Illyrie méridionale et l'Épire dans l'antiquité II*. (Colloque Clermont-Ferrand 1990), Paris 1993, 135-141.
- Guthrie 1952²
Guthrie, W. K. C., *Orpheus and Greek Religion. A Study of the Orphic Movement*, London 1952².
- Herbig 1929
Herbig, R., *Fensterstudien an antiken Wohnbauten in Italien*, in: *RM* 44, 1929, 261-321.
- Hermayr et alii 1986
Hermayr, A.—Cassimatis, H.—Vollkommer, R., s.v. *Eros* in: *LIMC* III, 1986, 850-942.
- Hijmans 1992
Hijmans, B. L., *Circe on Monte Circeo*, in: *Caeculus, Papers on mediterranean archeology* 1, 1992, 17-46.
- Hinz 1998
Hinz, V., *Der Kult von Demeter und Kore auf Sizilien und in Magna Graecia*, *Palilia* 4, 1998.
- Hoffmann 2002
Hoffmann, A., *Grabritual und Gesellschaft. Gefäßformen, Bildthemen und Funktionen unteritalisch-rotfiguriger Keramik aus der Nekropole von Tarent*, *Internationale Archäologie*, Band 76, Rahden/Westf. 2002.
- Hoffmann 1966
Hoffmann, H., *Tarentine Rhyta*, Mainz 1966.
- Jenkins 1994
Jenkins, I., *The Parthenon Frieze*, London 1994.
- Jiménez San Cristóbal 2009
Jiménez San Cristóbal, A., *The Meaning of βάκχος and βακχεύειν in Orphism*, in: Casadio, G. – Johnston P. A. (eds.), *Mystic Cults in Magna Graecia*, Texas 2009, 46-60.
- Jung – Kerényi 1940
Jung, C. G. – Kerényi K., *Das Göttliche Kind*, Leipzig 1940.

Kerényi 1930	Kerényi K., Ascensio-ábrázolás Brindisiben, in: ArchÉrt 44, 1930, 74-106.
Kerényi 1995	Kerényi K., Az égei ünnep (Válogatta és fordította: Kocziszký Éva), Budapest 1995.
Kerényi (1934) 2003	Kerényi K., Az örök Antigone, in: Kerényi K., Az örök Antigone. Vallástörténeti tanulmányok, Budapest 2003, 171-180.
Kerényi (1938) 2003	Kerényi K., Pythagoras és Orpheus, in: Kerényi K., Az örök Antigone. Vallástörténeti tanulmányok, Budapest 2003, 285-313.
Kerényi (1941) 2003	Kerényi K., Prótonos Koré, in: Kerényi K., Az örök Antigone. Vallástörténeti tanulmányok, Budapest 2003, 373-411.
Krauskopf 2000	Krauskopf, I., Die Geflügelte Helena und andere Flügelfiguren auf etruskischen Skarabäen, in: Linant de Bellefonds, P. (dir.), Agathos daimón. Mythes et cultes. Études d'iconographie en l'honneur de Lilly Kahil, BCH Suppl. 38, 2000, 279-285.
Lamboleý 1996	Lamboleý, J.-L., Recherches sur les Messapiens, IVe-IIe siècle av. J.-C., Rome 1996.
Langlotz 1954	Langlotz, E., Aphrodite in den Gärten, Heidelberg 1954.
Láng 1915	Láng M., Zur oskischen Frauentracht, in: ÖJh 18, 1915, 234-251.
Láng 1923-1926	Láng M., Honi vonások a délitáliei festett képeken, in: ArchÉrt 1923-1926, 11-37.
Lehnert 1982	Lehnert, P. A., Female Heads on Greek, South Italian and Sicilian Vases from the Sixth to the Third Century B.C. as Representations of Persephone/Kore, disszertáció, University Microfilms International, Michigan 1982.
Lenormant 1881	Lenormant, F., La Grande-Grèce, paysage et histoire, Paris 1881.

- Lippolis 1984 Lippolis, E., „Diademi” in: Gli ori di Taranto in Età Ellenistica, De Juliis, E. M. (ed.), 1984, 111-125.
- Lippolis 1994a Lippolis, E., I sistemi rituali: l’inumazione, in: Catalogo del Museo Nazionale di Taranto III.1, La Necropoli: Aspetti e problemi della documentazione archeologica tra VII e I sec. A.C., Lippolis, E. (a cura di), 1994, 131-147.
- Lippolis 1994b Lippolis, E., La necropoli ellenistica: problemi di classificazione e cronologia dei materiali, in: Catalogo del Museo Nazionale di Taranto III.1, La Necropoli: Aspetti e problemi della documentazione archeologica tra VII e I sec. A.C., Lippolis, E. (a cura di), 1994, 239-281.
- Lippolis 1996a Lippolis, E., La ceramica a figure rosse italiota, in: Lippolis, E. (a cura di) I Greci in Occidente. Arte e artigianato in Magna Grecia, , 1996, 357-361.
- Lippolis 1996b Lippolis, E., Lo stile proto-apulo e apulo antico e medio, in: Lippolis, E. (a cura di) I Greci in Occidente. Arte e artigianato in Magna Grecia, 1996, 377-393.
- Lippolis – Garraffo – Nafissi 1995 Lippolis, E. – Garraffo, S. – Nafissi, M., Culti Greci in Occidente I. Taranto, Taranto 1995.
- Lippolis – Mazzei 1984 Lippolis, E. – Mazzei, M., Dall’ellenizzazione all’età tardorepubblicana, in: Mazzei, M. (a cura di), La Daunia antica, Milano 1984, 185-252.
- Lippolis – Mazzei 2005 Lippolis, E. – Mazzei, M., La ceramica apula a figure rosse: aspetti e problemi, in: Bilan et perspectives, 11-18.
- Lohmann 1979 Lohmann, H., Grabmäler auf unteritalischen Vasen, Berlin 1979.
- Lohmann 1982 Lohmann, H., Zu technischen Besonderheiten apulischer Vasen, in: JdI 97, 1982, 191-249.

- Lullies 1982 Lullies, R., *Abermals: Zur Bedeutung des Kranzes von Armento*, in: *JdI* 97, 1982, 91-117.
- Macchioro 1911 Macchioro, V., *Per la storia della ceramografia italiota*, in: *RM* 26, 1911, 187-213.
- Macchioro 1913 Macchioro, V., *Intorno al contenuto oltremondano della ceramografia italiota*, in: *Neapolis I.*, 1913.
- MacDonald 1981 MacDonald, B. R., *The Emigration of Potters from Athens in the Late Fifth Century B.C. and its Effect on the Attic Pottery Industry*, in: *AJA* 85, 1981, 159-168.
- MacLachlan 2009 MacLachlan, B., *Women and Nymphs at the Grotta Caruso*, in: Casadio, G. – Johnston P. A. (eds.), *Mystic Cults in Magna Graecia*, Texas 2009, 204-216.
- Mannino 2004 Mannino, K., *I vasi attici di età classica nella Puglia anellenica: osservazioni sui contesti di rinvenimento*, in: Braccesi, L. (a cura di), *I Greci in Adriatico 2*, Roma 2004.
- Mannino 2005 Mannino, K., *I contesti della ceramica protoitaliota in Messapia*, in: *Bilan et perspectives*, 27-38.
- Mannino 2006 Mannino, K., *Vasi attici nei contesti della Messapia (480-350 a. C.)*, Bari 2006.
- Masiello 1984 Masiello, L., „Corone” in: *Gli ori di Taranto in Età Ellenistica*, De Juliis, E. M. (ed.), 1984, 71-108.
- Massa-Pairault 1996 Massa-Pairault, F.-H., *Le Peintre de Darius et l'actualité de la Macédoine à la Grande Grèce*, in: Pulci Doria, L. B. (a cura di), *L'incidenza dell'Antico. Studi in memoria de E. Lepore*, Napoli 1996, 235-262.
- Mayo – Hamma 1982 Mayo M. E. – Hamma K. (eds.), *The Art of South-Italy. Vases from Magna Graecia. Catalogue of the Virginia Museum of Fine Arts*, Richmond 1982.

- Mazzei 1996 Mazzei, M., Lo stile apulo tardo, in: Lippolis, E. (a cura di), *I Greci in Occidente. Arte e artigianato in Magna Grecia*, Napoli 1996, 403-406.
- Mazzei 1999 Mazzei, M., Committenza e mito. Esempi dalla Puglia settentrionale, in: F.-H. Massa-Pairault (dir.), *Le mythe grec dans l'Italie antique. Fonction et image. Actes du colloque international*, Rome 14-16 novembre 1996, Roma 1999, 467-483.
- Mazzei – Lippolis 1984 Mazzei, M. – Lippolis, E., Dall'ellenizzazione all'età tardorepubblicana, in: Mazzei, M. (a cura di), *La Daunia antica*, Milano 1984, 185-252.
- McPhee – Trendall 1987 McPhee, I. – Trendall, A. D., *Greek Red-Figured Fish-Plates*, Basel 1987.
- Metzger 1944-45 Metzger, H., Dionysos chthonien d'après les monuments figurés de la période classique, in: *BCH* 68-69, 1944-45, 296-339.
- Metzger 1951 Metzger, H., *Les représentations dans la céramique attique du IV^e siècle*, Paris 1951.
- Metzger 1965 Metzger, H., *Recherches sur l'imagerie athénienne*, Paris 1965.
- Mugione 2000 Mugione, E., Miti della ceramica attica in Occidente. Problemi di trasmissioni iconografiche nelle produzioni italiote, Taranto 2000.
- Mugione 2005 Mugione, E., L'iconografia come contributo alla definizione di officine e ambiti di produzione, in: *Bilan et perspectives*, 175-186.
- Nilsson 1908 Nilsson, M. P., Das Ei im Totenkult der Alten, in: *ARW* XI, 1908, 530-546.
- Oliver 1968 Oliver, A., *The Reconstruction of Two Apulian Tomb Groups*, Bern 1968.
- Oroszlán – Dobrovits 1947 Oroszlán Z. – Dobrovits A., *Szépművészeti Múzeum, Antik kiállítás. Vezető*, Budapest 1947.

- Osanna 1990 Osanna, M., Sui culti arcaici di Sparta e Taranto: Afrodite Basilis, in: PP XLV, 1990, 81-94.
- Overbeck 1853 Overbeck, J., *Galerie heroischer Bildwerke der alten Kunst*, Braunschweig 1853.
- Pailler 1995 Pailler, J.-M., *Bacchus. Figures et pouvoirs*, Paris 1995.
- Paribeni 1966 Paribeni, E., s.v. Telegono in: EAA VII, 1966, 671.
- Patroni 1897 Patroni, G., *La ceramica antica nell'Italia Meridionale*, Napoli 1897.
- Pensa 1968 Pensa, M., Problemi di iconografia della ceramica apula, in: *Athenaeum* 46, 1968, 236-253.
- Pensa 1977 Pensa, M., Rappresentazioni dell'oltretomba nella ceramica apula, *Studia Archaeologia* 18, 1977.
- Petsas 1965 Petsas, Ph., Mosaics from Pella, in: *La mosaïque gréco-romaine*, (éd. CNRS), Paris 1965, 41-56.
- Pickard-Cambridge 1968² Pickard-Cambridge, A., *The Dramatic Festivals of Athens*, Oxford 1968².
- Poli 2005 Poli, F., Jupiter Versor et Hercule Trinnianus: Les épiclèses dans le monde oscophone, in: Belayche, N. – Brulé, P. et alii (dir.), *Nommer les Dieux. Théonymes, épithètes, épiclèses dans l'Antiquité*, Turnhout 2005, 291-302.
- Pontrandolfo 1997 Pontrandolfo, A., Funzioni e uso dell'immagine mitica nella prospettiva storica, in: *Atti del Convegno di Studi sulla Magna Grecia* 1996, Taranto 1997, 97-113.
- Pouzadoux 2005 Pouzadoux, C., L'invention des images dans la seconde moitié du IV^e siècle: entre peintres et commanditaires, in: *Bilan et perspectives*, 187-199.
- Pouzadoux 2008 Pouzadoux, C., Immagine, cultura e società in Daunia e in Peucezia nel IV secolo a.C., in: Volpe, G./Strazzulla, M. J./Leone, D. (a cura di), *Storia e archeologia della Daunia*, In ricordo di Marina

- Mazzei, Atti delle Giornate di Studio (Foggia, 19-21 maggio 2005), Bari 2008, 205-220.
- Prückner 1968 Prückner, H., Die Lokrischen Tonreliefs, Mainz 1968.
- Pugliese Carratelli 2003 Pugliese Carratelli, G., Les lamelles d'or orphiques: instructions pour le voyage d'outre-tombe des initiés grecs, Paris 2003, (első olasz kiadás: Milano 1993).
- Pulszky 1874 Pulszky K., Kalauz az Iparművészeti Múzeum gyűjteményeihez, Budapest 1874.
- Pulszky 1876-77 Pulszky K., A Békésmegyei régészeti muzeum antik tárgyainak lajstroma, in: A Békésvármegyei Régészeti és Mívelődéstörténelmi Társulat Évkönyve 3, 1876-77, 172-188.
- Redfield 2003 Redfield, J., The Locrian Maidens. Love and Death in Greek Italy, 2003.
- Reho-Bumbalova 1979 Reho-Bumbalova, M., La collezione Meo-Evoli. Ceramica italiota a figure rosse, Fasano 1979.
- Riccardi 2003 Riccardi, A. (a cura di), Gli antichi Peucezi a Bitonto. Documenti ed immagini dalla necropoli di via Traiana, Bari 2003.
- Ricciardelli 2000 Ricciardelli, G., Mito e performance nelle associazioni dionisiache, in: Tortorelli Ghidini, M. et alii (a cura di), Tra Orfeo e Pitagora. Origini e incontri di culture nell'antichità, Atti dei seminari Napoletani 1996-1998, Napoli 2000, 265-282.
- Robertson 1965 Robertson, C. M., Greek mosaics, in: JHS 85, 1965, 72-89.
- Robertson 1967 Robertson, C. M., Greek mosaics: a postscript, in: JHS 87, 1967, 133-136.
- Robertson 1976 Robertson, C. M., Beazley and after, in: Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst 1976, 29-46.

- Robinson 1933 Robinson, D. M., Excavations at Olynthos. Part V. Mosaics, Vases and Lamps found in 1928 and 1931, Baltimore 1933.
- Robinson 1934 Robinson, D. M., The Villa of Good Fortune at Olynthos, in: *AJA* 38, 1934, 501-506.
- Robinson 1990 Robinson, E. G. D., Apulian Red-figure outside Taranto, in: Descoedres, J.-P. (ed.), *Eumousia. Ceramic and iconographic studies in honour of A. Cambitoglou*, 1990, 179-193.
- Rouveret 1975 Rouveret, A., L'organisation spatiale des tombes de Paestum, in: *MEFRA* 87, 1975, 595-652.
- Rouveret 1976 Rouveret, A., Les oiseaux d'Ugento, in: *Mélanges offerts à J. Heurgon*, Coll. École Française de Rome 27, Roma 1976, 927-945.
- Rudhardt 1986 Rudhardt, J., *Le rôle d'Éros et d'Aphrodite dans les cosmogonies grecques*, Paris 1986.
- Rumpf 1953 Rumpf, A., *Malerei und Zeichnung*, München 1953.
- Rusjaeva 1978 Rusjaeva, A. S., Orfizm i kul't Dionisa v Ol'vii, in: *Vestnik Drevnej Istorii* CXLIII, 1978, 87-104.
- Russo 1999 Russo, A., Il ruolo dell'acqua nei luoghi sacri della Basilicata antica, in: Russo, A. (a cura di), *Archeologia dell'acqua in Basilicata*, Soprintendenza Archeologica della Basilicata 1999, 103-126.
- Saglio 1962 Saglio, E., s.v. Corona, in: Daremberg, Ch.—Saglio, E., *Dictionnaire des antiquités grecques et romaines* I/2, 1962, 1520-1537.
- Scarfi 1961 Scarfi, B. M., Gioia del Colle. Scavi nella zona di Monte Sannace. Le tombe rinvenute nel 1957, in: *MonAnt* XLV, 1961, 145-332.
- Schauenburg 1953 Schauenburg, K., Pluton und Dionysos, in: *JdI* 68, 1953, 38-72.

- Schauenburg 1972 Schauenburg, K., Frauen im Fenster, in: RM 79, 1972, 1-15.
- Schauenburg 1985 Schauenburg, K., Zu einer Gruppe Polychromer Apulischer Vasen in Kiel, in: JdI 100, 1985, 399-443.
- Schauenburg 1990 Schauenburg, K., Zu Grabvasen des Baltimoremalers, in: JdI 105, 1990, 67-94.
- Schauenburg 2006 Schauenburg, K., Studien zur unteritalischen Vasenmalerei IX/X., Kiel 2006.
- Scherling 1934 Scherling, K., s.v. Telegonos, in: PWRE V.A/1, 1934, 314-320.
- Schickedanz – Pulszky 1877 Schickedanz A. – Pulszky K., Kalauz az Iparművészeti Múzeum gyűjteményeihez, Budapest 1877.
- Schmidt 1916 Schmidt, J., s.v. Telegonos in: Ausführlichen Lexikon der griechischen und römischen Mythologie, Roscher, W. H. (Hrsg.), V, 1916, 248-254.
- Schmidt 1960 Schmidt, M., Der Dareiosmaler und sein Umkreis. Untersuchungen zur spätapulischen Vasenmalerei, Münster 1960.
- Schmidt 1975 Schmidt, M., Orfeo e orfismo nella pittura vascolare italiota, in: Orfismo in Magna Grecia, Atti del 14° convegno di studi sulla Magna Grecia, Taranto 6-10 ottobre 1974, 1975, 105-137.
- Schmidt 1982 Schmidt, M., Some Remarks on the Subjects of South Italian Vases, in: The Art of South Italy. Vases from Magna Graecia, Mayo, M. E. – Hamma, K. (eds.), Virginia Museum of Fine Arts, Richmond 1982, 23-36.
- Schmidt 1984 Schmidt, M., Hermes als Seelengeleiter auf einer apulischen Lutrophoros in Basel, in: AK 27, 1984, 34-40.

- Schmidt 2005 Schmidt, M., Livello culturale dei singoli pittori: dalla erudizione individuale all'automatismo artigianale?, in: *Bilan et perspectives*, 201-206.
- Schmidt –Trendall – Cambitoglou 1976 Schmidt, M. – Trendall, A. D. – Cambitoglou, A., Eine Gruppe apulischer Grabvasen in Basel. Studien zu Gehalt und Form der Unteritalischen Sepulkralkunst, Basel 1976.
- Schneider-Herrmann 1970 Schneider-Herrmann, G., Spuren eines Eroskultes in der italischen Vasenmalerei, in: *BABesch* 45, 1970, 86-117.
- Schneider-Herrmann 1977 Schneider-Herrmann, G., Apulian Red-Figured Paterae with Flat or Knobbed Handles, *BICS Suppl.* 34, 1977.
- Schneider-Herrmann 1980 Schneider-Herrmann, G., Red-figured Lucanian and Apulian nestorides and their ancestors, Amsterdam 1980.
- Schneider-Herrmann 1996 Schneider-Herrmann, G., The Samnites of the Fourth Century BC, as depicted on Campanian Vases and in other Sources, London 1996.
- Sfameni Gasparro 2009 Sfameni Gasparro, G., Aspects of the Cult of Demeter in Magna Graecia: The „Case” of San Nicola di Albanella, in: Casadio, G. – Johnston P. A. (eds.), *Mystic Cults in Magna Graecia*, Texas 2009, 139-160.
- Silvestrelli 2005 Silvestrelli, F., Le fasi iniziali della ceramica a figure rosse nel kerameikos di Metaponto, in: *Bilan et perspectives*, 113-123.
- Simon 1962 Simon, E., Zagreus. Über orphische Motive in Campana-reliefs, in: *Hommage à A. Grenier III. (éd. par M. Renard)*, Bruxelles 1962, 1418-1427.
- Smith 1970 Smith, H. R. W., Deadlocks?, in: *BABesch* 45, 1970, 68-85.

Smith 1976	Smith, H. R. W., <i>Funerary Symbolism in Apulian Vase Painting</i> , Berkeley 1976.
Sourvinou-Inwood 1987	Sourvinou-Inwood, Ch., <i>A series of erotic pursuits: Images and Meanings</i> , in: JHS 107, 1987, 131-153.
Stazio 1964	Stazio, A., <i>La documentazione archeologica in Puglia</i> , in: <i>Santuari di Magna Grecia</i> , Atti del IV. convegno di studi sulla Magna Grecia, Taranto 1964, 153-179.
Steingräber 2000	Steingräber, S., <i>Arpi-Apulien-Makedonien. Studien zum unteritalischen Grabwesen in hellenistischer Zeit</i> , Mainz 2000.
Steingräber 2008	Steingräber, S., <i>La pittura funeraria della Daunia: elementi iconografici caratteristici nel contesto della pittura apula, magnogreca e mediterranea preromana (IV-III. sec. A.C.)</i> , in: Volpe, G./Strazzulla, M. J./Leone, D. (a cura di), <i>Storia e archeologia della Daunia</i> , In ricordo di Marina Mazzei, Atti delle Giornate di Studio (Foggia, 19-21 maggio 2005), Bari 2008, 183-193.
Storey 2003	Storey, I. C., <i>Eupolis, poet of Old Comedy</i> , Oxford 2003.
Szilágyi – Castiglione 1955	Szilágyi J. Gy. – Castiglione L., <i>Görög-római kiállítás vezető</i> , Budapest 1955.
Szilágyi 1952	Szilágyi J. Gy., <i>Ein wiedergefundenes Vasenfragment</i> , in: ActaAnt 1, 1952, 113-118.
Szilágyi 1966	Szilágyi J. Gy., <i>Wartha Vince gyűjteményének antik tárgyai</i> , in: Építőanyag 18, 1966, 123-124.
Szilágyi 1969	Szilágyi J. Gy., <i>A Plutón-festő munkásságához</i> , in: AT 16, 1969, 1-15.
Szilágyi 1972	Szilágyi J. Gy., <i>Két apuliai kantharos</i> , in: SZMK 39, 1972, 7-23 és 105-111.

- Szilágyi 1976 Szilágyi J. Gy., Antik művészet a debreceni Déri Múzeumból és más magyar gyűjteményekből, in: SZMK 46-47, 1976, 3-85 és 143-180.
- Szilágyi 1981 Szilágyi J. Gy., Görög-római művészet, in: Ember I. (szerk.), 75 éves a Szépművészeti Múzeum, Jubileumi kiállítás, Budapest 1981, 19-27.
- Szilágyi 1988a Szilágyi J. Gy., Antik művészet. Kiállítás vezető, Budapest 1988.
- Szilágyi 1988b Szilágyi J. Gy., Pulszky Károly vásárlásai. Ókori művek, in: Mravik L. – Darkó J. (szerk.), Pulszky Károly emlékének, Budapest 1988, 63-68.
- Szilágyi 2001 Szilágyi J. Gy., A cumaei archaikus Héra-szentély, in: AT 45, 2001, 13-26.
- Szilágyi 2002a Szilágyi J. Gy., Antik művészet. Vezető az Antik Gyűjtemény állandó kiállításához, Budapest 2002.
- Szilágyi 2002b Szilágyi J. Gy., Pelasg ősök nyomában, Budapest 2002.
- Tagliente 2005 Tagliente, M., Il santuario lucano di San Chirico Nuovo (PZ), in: Nava, M., L. – Osanna, M. (a cura di), Lo spazio del rito. Santuari e culti tra indigeni e greci, 2005, 115-123.
- Tiné Bertocchi 1964 Tiné Bertocchi, F., La pittura funeraria apula, Napoli 1964.
- Todisco 1997 Todisco, L., Atene e Magna Grecia: percorsi iconologici, in: Ostraka VI, 1997, 135-153.
- Torelli 1977 Torelli, M., Greci e Indigeni in Magna Grecia: Ideologia religiosa e rapporti di classe, in: Studi Storici 18, 1977, 45-61.
- Torelli 1984 Torelli, M., Lavinio e Roma. Riti iniziatici e matrimonio tra archeologia e storia, Roma 1984.
- Tortorelli Ghidini 2000a Tortorelli Ghidini, M., Da Orfeo agli orfici, in: Tortorelli Ghidini, M. et alii (a cura di), Tra Orfeo e Pitagora. Origini e incontri di culture nell'antichità,

- Atti dei seminari Napoletani 1996-1998, Napoli 2000, 11-41.
- Tortorelli Ghidini 2000b Tortorelli Ghidini, M., I giocattoli di Dioniso tra mito e rituale, in: Tortorelli Ghidini, M. et alii (a cura di), Tra Orfeo e Pitagora. Origini e incontri di culture nell'antichità, Atti dei seminari Napoletani 1996-1998, Napoli 2000, 255-263.
- Trendall 1967² Trendall, A. D., Phlyax Vases (BICS Suppl. 19.), London 1967².
- Trendall 1985 Trendall, A. D., Beazley and south italian Vase painting, in: Kurtz, D. (ed.), Beazley and Oxford, Oxford 1985, 32-42.
- Trendall 1988 Trendall, A. D., Masks on Apulian Red-figured Vases, in: Studies in Honour of T. B. L. Webster, voll. II., Bristol Classical Press 1988, 137-154.
- Trendall 1990 Trendall, A. D., On the Divergence of South Italian from Attic Red-figure Vase-painting, in: Descoeudres, J.-P. (ed.), Greek Colonists and Native Populations, Proceedings of the First Australian Congress of Classical Archaeology, Sydney 9-14 July 1985, 1990, 217-230.
- Tsantsanoglou – Parassoglou 1987 Tsantsanoglou, K. – Parassoglou, G. M., The Gold Lamellae from Thessaly, *Hellénika* 38, 1987, 3-16.
- Vandlík 2002 (2003) Vandlík K., Phrynis, in: SZMK 97, 2002 (2003), 21-32 és 143-149.
- Vandlík 2010 Vandlík K., La patère du Peintre de Femme-Éros, in: Borhy L. (dir.), *Studia Celtica Classica et Romana Nicolae Szabó Septuagesimo Dedicata*, Budapest 2010, 273-276.
- Van Gennep 1969⁵ Van Gennep, A., Les rites de passage, *Maison des Sciences de l'Homme* 1969⁵.
- Wartha 1892 Wartha V., Az agyagipar technológiája, Budapest 1892. (újra kiadva in: T. Bruder K. – Varga V.,

- szerk., Wartha Vince emlékkiállítás, Budapest 2004.)
- Webster 1948 Webster, T. B. L., South Italian Vases and Attic Drama, in: *Classical Quarterly* 42, 1948, 15-27.
- Webster 1967² Webster, T. B. L., *Monuments illustrating Tragedy and Satyr Play* (BICS Suppl. 20.), London 1967².
- Webster 1969 Webster, T. B. L., *An Introduction to Sophocles*, Methuen 1969.
- Webster – Green 1978³ Webster, T. B. L. – Green, J. R., *Monuments illustrating Old and Middle Comedy* (BICS Suppl. 39.), London 1978³.
- Welcker 1851 Welcker, F. G., *Alte Denkmäler III*, Göttingen 1851.
- West 1983 West, M. L., *The orphic poems*, Oxford 1983.
- Zuntz 1971 Zuntz, G., *Persephone. Three Essays on Religion and Thought in Magna Graecia*, Oxford 1971.
- Zsilinszky 1890 Zsilinszky M., Haán Antal, in: *A Békésvármegyei Régészeti és Mívelődéstörténelmi Társulat Évkönyve* 14, 1890, 1-11.